

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 75, Février 2012, 7e ANNEE
2000 TOMANS
5 €

Une vie et une œuvre en quête de l'Amour absolu:

Rencontres avec Mowlavi (I)

www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi

Rédaction
Djamileh Zia
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
Mowlavi exprimant son amour pour son jeune disciple Hessâmeddin Tchalabi, 1594, extrait de* Tardjomev-i-Thevakib *de Mawlewiyya Dervish Aflaki Baghdad, The Pierpoint Morgan Library, New York











Sommaire

www.teheran.ir

* *Naghâshi-khatt, "Bismillah al-Rahmân al-Rahim"*
(Grâce au nom de Dieu, le Très-Miséricordieux, le Tout-Miséricordieux),
œuvre d'Esrâfil Shirtchi.

La vie de Mowlavi

Babak Ershadi

Mohammad ibn Mohammad Balkhi, plus connu en Occident sous le nom de Jalâl al-Din Rûmi (1207-1273) fut l'un des plus célèbres mystiques et des plus grands poètes de l'histoire de la littérature persane. De son vivant, il fut surnommé tantôt Jalâl ad-Din (majesté de la religion), tantôt Khodâvandegâr (maître). Ce fut plus tard (probablement à partir du XVe siècle) que les adeptes de l'ordre soufi qui porte son nom le surnommèrent Mowlavi ou Mowlânâ (notre maître). Certains de ses poèmes laissent croire qu'il s'était choisi un pseudonyme - comme il était de coutume à l'époque: Khâmoush (et ses variantes phonétiques: Khamoush ou Khâmosh), qui signifie "silencieux" ou "taciturne". Mowlavi est issu d'une famille respectée de Balkh (ancienne Bactres, nord de l'Afghanistan). Ses adeptes soufis font remonter son ascendance paternelle au premier calife Abou Bakr, et font de sa mère une petite-fille du roi Sultan Mohammad Khârazmshâh. Pourtant, le célèbre chercheur et spécialiste de l'œuvre de Mowlavi, Badi-oz-Zamân Forouzânfar, rejette cette généalogie qu'il juge peu documentée.

Mowlavi naquit le 30 septembre 1207 à Balkh. Son père Mohammad ibn Hossein Khatibi (1148-1231), surnommé Bahâeddin Valad, était un théologien et maître soufi de la confrérie d'Ahmad Ghazâli. Ses adeptes le surnommèrent Soltân al-'Olamâ (roi des savants).



▲ *Image de Mowlavi, Musée de Mowlavi, Konya*

Le père de Mowlavi était un maître soufi renommé de la grande province du Khorâssân. Résolument ésotérique, Soltân al-'Olamâ s'abstenait de prendre part aux débats théologiques ou mystiques, à l'époque où les débats religieux atteignaient parfois une certaine violence verbale, avec des polémistes dont le plus redoutable fut sans doute le célèbre Fakhreddin Râzi, protégé par la cour du Sultan Mohammad Khârazmshâh. Pour une raison qui nous reste inconnue, le père de Mowlavi décida de quitter Balkh, et jura de ne pas y revenir tant que le Sultan Mohammad Khârazmshâh régnerait.

Quelle qu'en soit la raison, le père de Mowlavi quitta donc sa ville et emmena sa famille aussi loin que possible. Quand le long voyage commença, Mowlavi n'avait que treize ans. Sur son chemin, la famille rencontra le grand poète mystique Farideddin Attâr. Ce fut peut-être à Neyshâbour que Soltân al-Olamâ reçut un message du gouverneur seldjoukide de Konya (Anatolie), Alâeddin Keyghobâd, qui l'invitait à s'y rendre. Dès son arrivée à Konya, le

père de Rûmi fut majestueusement accueilli tant par la cour que par les simples habitants de la ville qui appréciaient sa piété et son érudition.

Soltân al-'Olamâ' s'éteignit à Konya en 1231, alors que son fils Jalâleddin n'avait que vingt-cinq ans. Les disciples de son père lui demandèrent de prendre sa place à la tête de l'école que la ville lui avait dédiée. Rûmi décrit la scène dans son œuvre poétique:

«*Ils se tournèrent tous vers son fils, et dirent:*

«Tu es celui qui lui ressemble plus que quiconque.

«Tu seras désormais notre maître souverain,

«C'est de toi que nous apprendrons la leçon.»

À cette époque-là, Seyyed Borhâneddin Mohaghegh Termezi, qui avait été un proche disciple du père de Rûmi à Balkh, quitta lui aussi la grande province du Khorâssân pour se rendre en Anatolie. Mais quand il arriva enfin à Konya, il apprit que Soltân al-'Olamâ était décédé un an plus tôt. Ce fut Termezi qui introduisit pour la première fois Mowlavi dans les cercles soufis de Konya. Termezi fit savoir à Mowlavi que son père lui avait appris des sciences ésotériques qu'il souhaitait transmettre à Mowlavi, fils de son maître décédé.

Jusqu'à la mort de Termezi, neuf ans plus tard, Mowlavi devint son plus illustre disciple. Termezi lui apprit surtout l'ascétisme et le perfectionnement moral fondé sur la lutte contre les exigences du corps. Mowlavi écrit:

«*Il resta à son service pendant neuf ans,*

«Et finit par devenir comme lui en verbe et en acte.»

Et enfin le Soleil se lève…

À quarante ans, Mowlavi qui vivait depuis de longues années à Konya où il dirigeait l'école de son père, était constamment entouré par ses disciples, révéré et admiré par tous les habitants de la ville. Mais un événement majeur allait changer à jamais sa vie: le 29 novembre 1244, un derviche inconnu en haillon, dénommé Shams[1] ed-Din Tabrizi, arriva à Konya et rencontra le même jour Rûmi.

À quarante ans, Mowlavi qui vivait depuis de longues années à Konya où il dirigeait l'école de son père, était constamment entouré par ses disciples, révéré et admiré par tous les habitants de la ville. Mais un événement majeur allait changer à jamais sa vie: le 29 novembre 1244, un derviche inconnu en haillon, dénommé Shams ed-Din Tabrizi, arriva à Konya et rencontra le même jour Rûmi.

La première rencontre de Mowlavi avec Shams ed-Din Tabrizi eut lieu au beau milieu du bazar de Konya: se promenant à cheval, accompagné de ses élèves qui le suivaient à pied, Mowlavi rentrait de l'école lorsqu'un inconnu osa au beau milieu du bazar arrêter le cheval du grand maître, le fixer dans les yeux, et l'apostropher en lui posant une question hardie: *«Dis-moi, commerçant des sciences occultes! Du prophète Mohammad et du soufi Bayâzid Bastâmi, lequel est plus digne de louange?»* Furieux de l'audace de son interlocuteur, Mowlavi dit: *«Comment oses-tu faire la comparaison?»* L'inconnu lui répondit: *«N'est-ce pas que le premier disait: "Louange à Toi -pour ce que Tu m'as*

appris", tandis que le second disait: "Louange à moi pour ma dignité sans mesure"?» Mowlavi réfléchit un instant et dit à l'inconnu: «*Bâyazid était impatient. Une petite gorgée du vin de la Connaissance le fit blasphémer comme un ivrogne. Mohammad était comme un océan que n'enivrait pas une seule coupe.»* À ce moment, leurs yeux se rencontrèrent. Mowlavi sentit que ce regard, qui lui était si familier, lui disait: *«Je suis venu de loin te chercher. Mais comment espères-tu aller rencontrer Dieu, alors que tu portes sur tes épaules ce terrible fardeau du savoir et de vaines imaginations chimériques?»* Shams al-Din (soleil de la religion) donna lumière et chaleur à Mowlavi, et bouleversa et son cœur et son âme. Pendant les trente années qui suivirent la rencontre de Shams al-Din Tabrizi, Mowlavi créa des œuvres qui comptent parmi les ouvrages les plus illustres et les plus passionnants que la pensée humaine n'ait jamais créés. Shams al-Din Tabrizi remplit la vie de Mowlavi, maître d'école et mystique révéré, de flammes et de passions.

Malwavi écrit:

«*Je fus un ascète, tu m'as fait troubadour,*

«Un familier du vin et des fêtes nocturnes.

«De moi qui me détachais dignement du monde,

«Tu as fait l'objet des moqueries des enfants dans la rue.»

▲ *Mowlavi exprimant son amour pour son jeune disciple Hessâmeddin Tchalabi, 1594, extrait de* Tardjomev-i-Thevakib *de Mawlewiyya Dervish Aflaki Baghdad, The Pierpoint Morgan Library, New York*

Après avoir connu Shams al-Din Tabrizi, Mowlavi ne rentra pas chez lui, et il décida de cesser d'enseigner à l'école. Il s'installa chez Salâheddin Zarkoub où il resta seul avec Shams Tabrizi pendant trois mois. Bahâeddin, fils de Mowlavi, respectait Shams, mais Alâeddin, son frère cadet, n'aimait pas que son père fréquente ce derviche qui avait bouleversé sa vie. Pendant ces trois mois, Shams interdit à Mowlavi la lecture des livres. Il lui suggéra aussi de ne plus enseigner et de quitter le cercle des érudits et des oulémas. Mowlavi se passionnait de plus

en plus pour le mysticisme de Sham al-Din Tabrizi. L'entourage de Mowlavi voyait en Shams une sorte de sorcier ayant jeté un sort à Mowlavi pour qu'il obéisse à ses ordres. Pourtant, les écrits de Shams Tabrizi prouvent que c'était un mystique savant ayant beaucoup voyagé et qui avait une parfaite connaissance du Coran, de la théologie, du mysticisme et de la littérature.

Les élèves et les disciples de Mowlavi furent vite jaloux de Shams Tabrizi. Ils voyaient ce derviche en haillon exercer son influence sur Mowlavi qui, au lieu d'enseigner à l'école, passait son temps dans l'extase mystique de la musique et de la danse que Shams lui avait apprise.

Shams comprit qu'il risquait sa vie s'il insistait à rester auprès de Mowlavi. Le 11 mars 1246, il quitta Konya pour Damas. Mais contrairement à ce que pensaient les gens de son entourage, l'absence de Shams Tabrizi n'éteignit pas les flammes de la passion sans mesure de Rûmi, désormais victime de dépression et de mélancolie. Quand ses disciples virent son état, ils se rendirent auprès de lui pour qu'il leur pardonne:

«*Ils vinrent se lamenter auprès du cheikh:*
«Pardonne-nous, ne te chagrine plus de son absence.
«Sois généreux et accepte notre repentance
«D'innombrables crimes que nous t'avons infligés.»

Mowlavi envoya son fils, Bahâeddin et plusieurs de ses disciples à Damas pour se jeter aux pieds de Shams et le supplier de rentrer à Konya. Quand ce dernier reçut le message de Mowlavi, il rentra à Konya. Le voyage dura un mois pendant lequel le fils de Mowlavi parcourut tout le trajet à pied, pour exprimer son humilité par rapport à Shams. Les retrouvailles sauvèrent Mowlavi de ses chagrins, mais la joie ne dura pas longtemps. Ses disciples, de nouveau emportés par la jalousie, oublièrent leur repentance et harcelèrent Shams. Ce dernier se plaignit auprès du fils de Mowlavi, Bahâeddin:

«*Cette fois-ci, je partirai tout de bon,*
«J'irai là où personne ne m'en retrouvera la trace.
«Plus ils me rechercheront, «moins ils entendront de mes nouvelles.
«Et cela jusqu'au jour où ils se diront:
«Il a été certainement tué par un malveillant.»

En 1247, Shams Tabrizi quitta définitivement Konya, et jamais n'y revint.

Après le départ de Shams, Mowlavi perdit le calme et chercha le soulagement du matin au soir dans le *samâ'*, oratorio spirituel de musique et de danse:

«*Du matin au soir, il dansait le* samâ'*,*
«Il avait ses pieds sur terre, tournant comme la voûte du ciel.»

> Pendant ces trois mois, Shams interdit à Mowlavi la lecture des livres. Il lui suggéra aussi de ne plus enseigner et de quitter le cercle des érudits et des oulémas. Mowlavi se passionnait de plus en plus pour le mysticisme de Sham al-Din Tabrizi.

Alors que toute la ville s'inquiétait pour la santé physique et mentale du grand maître, Mowlavi décida d'aller chercher Shams. À Damas, il ne trouva pourtant aucune trace de son maître spirituel. Il rentra seul à Konya. Les années passèrent, et en l'absence de son maître, Mowlavi finit par retrouver le soleil en lui-même. L'influence de ce

double soleil extérieur et intérieur fut grande: Mowlavi ne redevint plus jamais ce qu'il était avant sa rencontre avec Shams. A son retour à Konya, il reprit le *samâ'*, mais désormais, il n'était plus seul. Ses disciples, devenus comme lui des derviches tourneurs, l'accompagnaient dans cette pratique spirituelle pour sortir du monde des matières et monter pas à pas l'échelle menant au Ciel, au pied du trône du Soleil.

> Les années passèrent, et en l'absence de son maître, Mowlavi finit par retrouver le soleil en lui-même. L'influence de ce double soleil extérieur et intérieur fut grande: Mowlavi ne redevint plus jamais ce qu'il était avant sa rencontre avec Shams.



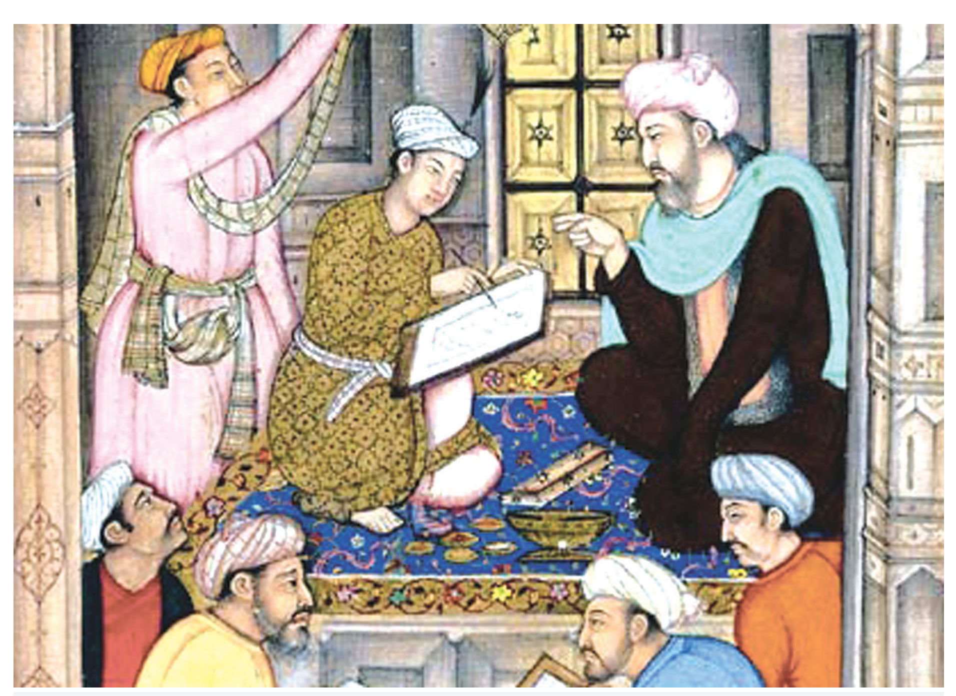
▲ *Miniature représentant en haut à droite le disciple de Mawlavi, l'artisan orfèvre Salâheddin Zarkoub en train de travailler au marteau dans sa boutique. En entendant le son du marteau, Mawlavi se mit à danser le* samâ'.

Salâh al-Din Zarkoub

Pour Mowlavi, la Vérité se manifestait toujours en la personne d'un individu humain. Après l'absence définitive de Shams Tabrizi, Mowlavi retrouva le soleil en la personne de Salâheddin Zarkoub. Ce dernier fut un artisan orfèvre que Mowlavi rencontra pour la première fois au bazar, lorsqu'il travaillait avec son marteau dans sa boutique. Il entendit dans le bruit des marteaux des artisans, un rythme qui le fit danser selon le *samâ'*. Salâh al-Din sortit de sa boutique et se jeta aux pieds de Mowlavi. Après cette première rencontre, Salâheddin Zarkoub, qui était illettré, devint le disciple le plus aimé de Mowlavi. Ce dernier demanda à ses disciples et à son fils Bahâeddin de le vénérer comme leur maître, même si Salâheddin n'avait jamais reçu l'éducation religieuse et mystique requise. Salâheddin Zarkoub fut pendant dix ans le disciple le plus proche de Mowlavi, mais l'amitié que le maître exprimait pour son disciple favori finit par susciter de nouveau la jalousie et la rancune des autres élèves de Mowlavi, jusqu'à la mort de Salâheddin.

Hessâm al-Din Tchalabi

Après la disparition de Salâheddin Zarkoub, ce fut un autre élève de Mowlavi qui prit sa place dans le cercle de ses disciples, et ce pendant une dizaine d'années. Ce fut à la demande de ce disciple favori que Mowlavi commença la rédaction de son ouvrage monumental: le *Masnavi*. Avant la fin du deuxième



▲ *Hessâmeddin Tchalabi se tenait en permanence aux côtés de Mowlavi, afin de, dès que ce dernier était inspiré et récitait des vers, les noter dans leur intégralité*

volume du livre, la femme de Hessâmeddin Tchalabi mourut. En même temps, Mowlavi perdit son fils cadet, 'Alâeddin, qui n'avait que trente-six ans. Les deux hommes vécurent une longue période de chagrin qui fit interrompre la rédaction du *Masnavi*. Mowlavi et Hessâmeddin ne reprirent la rédaction de l'ouvrage qu'en 1264.

Hessâmeddin occupait une pace exceptionnelle aux yeux de son maître. Un jour, les disciples demandèrent à Mowlavi de leur dire quelles étaient les vertus, à ses yeux, de ses trois amis à des époques successives, en faisant allusion à Shams Tabrizi, Salâheddin Zarkoub et Hessâmeddin Tchalabi. Mowlavi répondit: *«Shams est le soleil, Salâheddin est la lune. Et entre le soleil et la lune, Hessâmeddin est l'astre luisant qui indique le bon chemin.»*

En 1273, Jalâleddin Balkhi tomba gravement malade et mourut le 17 décembre à Konya à l'âge de 66 ans. Par sa vie et son œuvre, il donna l'exemple par excellence de l'effort humain pour monter pas à pas l'échelle qui relie la terre au ciel jusqu'au trône céleste du Seigneur. ■

«Shams est le soleil, Salâheddin est la lune. Et entre le soleil et la lune, Hessâmeddin est l'astre luisant qui indique le bon chemin.»

1. *Shams* signifie "soleil" en arabe, et *Shams al-Din ou Shamseddin* signifie "le soleil de la religion".

Sources:

-Zarrinkoub, Abdolhossein, *Pelleh pelleh ta molâghât-e Khodâ* (Pas à pas jusqu'à la rencontre de Dieu), éd. Elmi, 2000.

-Ja'fari, Mohammad Taghi, *Tafsir-e* Masnavi (Commentaire du *Masnavi*), vol. I, 1995.

Shams ed-Din Mohammad Tabrizi
Le rêveur muet*

Saeed Hâjisâdeghiân

«Comment pourrais-je, alors qu'aucune parcelle de mon être n'est lucide, décrire cet Ami qui n'a point de pareil?»
(*Masnavi*, Vol.1, vers 130)



▲ *Calligraphie du nom de Shams-e Tabrizi*

Le soleil s'approcha de la lune, la terre tomba enceinte, l'amour vint au monde… Shams ed-Din Mohammad Tabrizi est l'un des plus grands mystiques persans, celui qui a été à l'origine de l'œuvre et de l'univers poétique et mystique de Mowlavi. A l'époque de la rencontre entre Shams - qui signifie «soleil» en arabe - et Mowlavi, ce dernier était déjà un quadragénaire savant et réputé pour son savoir théologique. Cependant, sa vie fut pour toujours bouleversée après sa rencontre après le "Soleil" que Shams fut pour lui.

Malheureusement, peu d'informations biographiques et bibliographiques sont disponibles sur Shams. L'essentiel de ces informations se limite souvent aux conjectures faites sur la base des données historiques extraites des ouvrages biographiques, littéraires ou mystiques de son époque ou postérieures à lui, la source principale étant son ouvrage, les *Maghâlât,* ensemble d'articles et d'enseignements réunis finalement en un seul ouvrage il y a une cinquantaine d'années.

L'enfance, la famille, la ville natale

Son nom est Mohammad, fils de 'Ali. *«Mowlavi pourtant ne prononce jamais son nom.»*[1] Il se contente de l'appeler Shams-e Tabrizi ou Sham ed-Din Tabrizi, son surnom. Il est probable qu'il naquit autour des années 1180. Tabriz, sa ville natale, était alors déjà «le sanctuaire des mystiques». Et pourtant, c'est Mowlavi qui, chantant avec un enthousiasme peu commun la gloire de cette ville, lui donne sa vraie place dans l'univers du soufisme iranien. «*On peut oser dire que l'enthousiasme de Mowlavi lorsqu'il parle de Tabriz est exceptionnel et étonnant. Peu d'œuvres poétiques distillent un tel enthousiasme à citer le nom d'un pays, d'un lieu ou d'une contrée.»*[2] La famille de Shams est une famille ordinaire – contrairement à celle de Mowlânâ. Shams lui-même présente ainsi son père: *«[Il] était un homme bon et tendre. Deux mots de toi faisaient monter les larmes à ses yeux; cependant, il n'était pas amoureux.*[3]

Dès son enfance, Shams commence à manifester un comportement étrange, qui va creuser un véritable fossé entre lui et sa famille. Il ne participe pas aux jeux des autres enfants. Le père est inquiet de cette

particularité, le fils est soucieux de cette inquiétude: *«J'étais étranger dans ma ville, mon père était étranger à moi, mon cœur l'évitait.»*[4] Mowlavi aussi se plaint, dans *Fih mâ Fih*, du même sentiment d'éloignement et d'étrangeté qu'il éprouvait lui-même par rapport à son entourage: *«Rien n'était, dans notre pays, plus honteux que la poésie.»*[5] Shams ne tolère pas cette dissemblance. Il se considère comme un canard dont l'œuf a été donné par mégarde à un autre oiseau. Et maintenant, le fils veut rejoindre l'élément liquide, l'eau, comme l'oiseau marin qu'il est, et le père doit accepter cette vérité, même si elle lui est douloureuse. Shams s'adresse ainsi à son père: *«Ô père! Je vois la mer qui vient de devenir mon véhicule, et c'est mon pays et c'est ma présence. Si tu es de moi, ou que je t'appartiens, entre dans la mer, sinon, va rejoindre les poules.»*[6] Shams, initié à la dissemblance, commence alors le voyage; un voyage intérieur d'abord. Il est toujours jeune. Il cherche quelqu'un pour apprendre ce qu'il doit. Aurait-il trouvé son alter égo en Mowlavi?

Les maîtres, les voyages

«Dans les légendes, on présente Shams-e Tabrizi comme charismatique, illettré, un derviche tourneur ordinaire ou un derviche errant, et bien sûr doué de pouvoirs stupéfiants, celui dont le nom seul personnifiait l'amour de Mowlavi.»[7] Bien qu'à l'époque, les derviches de Tabriz ou ceux du grand Khorâssân étaient assez souvent analphabètes, l'hypothèse de l'illettrisme de Shams est à réfuter catégoriquement. Soltân Valad, le fils de Mowlavi, le compare à Khezr, le prophète mystique, et Sepahsâlâr le compare aux grands prophètes: *«En paroles et en approches, il avait l'humeur de Moïse, et pour le célibat et la retraite, il avait le tempérament de Jésus.»*[8] Shams lui-même avoue ses études: *«J'étais jurisconsulte (faghih). Je lisais beaucoup le* Tanbîh *et autres ouvrages similaires.»*[9] Il éprouve très tôt, encore enfant dit-on, une expérience mystique, trop lourde pour son âge. Il la laisse peu à peu mûrir et continue son cheminement vers l'élévation.

> Dès son enfance, Shams commence à manifester un comportement étrange, qui va creuser un véritable fossé entre lui et sa famille. Il ne participe pas aux jeux des autres enfants. Le père est inquiet de cette particularité, le fils est soucieux de cette inquiétude: *«J'étais étranger dans ma ville, mon père était étranger à moi, mon cœur l'évitait.»*

Parmi ses maîtres, nous pouvons citer Shams-e Khoyi et Assadeddin Motekallem. Nous pouvons également trouver les traces d'un certain «vieux vannier» dans la vie de Shams. Il se souvient de lui dans les *Maghâlât* sous le nom de «Sheikh Aboubakr». Pourtant, tous ces maîtres ont été incapables d'encadrer durablement l'âme extatique de Shams. A la fin de ces études préparatoires, il décide de quitter sa ville natale: *«Je n'ai pas trouvé mon Sheikh. Il existe; j'étais même parti de ma ville pour le retrouver, je ne l'ai pas trouvé [...] Je n'ai pas vu mon Sheikh.»*[10]

Shams évoque aussi dans les *Maghâlât* d'autres grandes figures comme Shahâb Hariviyeh, Shahâb al-Din Shohrevardî, Fakhr-e Râzi, Owhedoddin Kermâni et Ibn 'Arabî. Mais on ne peut pas les considérer comme ses maîtres spirituels. Leurs rapports sont limités à une simple communauté de pensée sur tel concept

ou alors une rencontre. Rien ne satisfait Shams. Il désire de plus en plus, et voyage de plus en plus. *«Ne te satisfais pas d'un jurisconsulte, veuille plus. Plus qu'un soufi. Plus qu'un mystique. Plus que tout ce qui t'arrive.»*[11]

Rien ne satisfait Shams. Il désire de plus en plus, et voyage de plus en plus. *«Ne te satisfais pas d'un jurisconsulte, veuille plus. Plus qu'un soufi. Plus qu'un mystique. Plus que tout ce qui t'arrive.»*

Le voyage, hautement valorisé, appartient dès l'origine à la tradition soufie. L'homme qui vient de subir une révolution intérieure se met donc en route. Shams considère le voyage et l'éloignement comme efficace et constructif. Il subit les difficultés du voyage et voyage même pour Mowlânâ: *«Je prends la peine de voyager, pour votre bien, puisque le voyage mûrit […] Je voyagerai cinquante fois pour votre bien. Mon voyage est à votre bénéfice.»*[12] Aflâki présente Shams sous le nom de «Shams-e *parandeh* (l'oiseau ou celui qui s'envole)», lorsqu'il aborde en témoin la question des nombreux voyages de ce soufi.[13] Cependant, le professeur Movahhed estime que la raison de cette dénomination est liée à la place mystique transcendante de Shams.[14] Lors de ces voyages, Shams réside dans les caravansérails: *«Arrivé à chaque endroit, il prenait demeure dans les caravansérails et s'enfermait dans sa chambre. Il n'y avait à l'intérieur qu'une natte. De temps à autre, il tissait.»*[15] Il s'exerce à d'autres métiers, tels que celui d'instituteur. Il évoque lui-même son talent d'instituteur dans les *Maghâlât*. Trois mois lui suffisent pour qu'il puisse faire réciter le Coran à un enfant. En plus de ces deux métiers, instituteur et tisseur, Shams fut maçon dans sa jeunesse: *«[Il] allait faire le maçon, incognito, et travaillait jusque tard dans la nuit»*[16] Il voyage, il travaille et il vit, mais quelque chose, voire quelqu'un, lui manque. Il implore le Ciel de lui envoyer un wali (un maître soufi, un Juste ou un signe de Dieu sur terre). Sa prière est acceptée, mais il faut qu'il attende le juste moment. Shams, qui se présente comme le disciple de Mohammad, duquel il a été revêtu du manteau du derviche dans un rêve, va finalement en recouvrir l'âme de Mowlavi.

Avec Mowlavi

«On m'a envoyé [en me disant] que notre douce créature a été capturée par une rude peuplade.»[17] En prononçant cette phrase, Shams évoque une certaine mission. Qui lui a suggéré cette mission? Sans le savoir, on peut remonter la piste jusqu'à Ibn 'Arabi. *«Le fait est que Shams vivait de temps en temps chez le Sheikh Mohammad [Ibn Arabi] (…).»*[18] Loin de trouver la source du message et de s'égarer parmi les hypothèses possibles, suivons le conseil de Shams et voyons l'envers de la feuille, le verso qui est face à Mowlavi. Aux yeux du professeur Zarrinkoub, Mowlavi *«éprouvait déjà alors une certaine évolution spirituelle, mais c'était seulement dans ses paroles qu'elle se montrait* (superficiellement)*.»*[19] Ce qui est évident, c'est la place élevée qu'avait d'ores et déjà Mowlavi à avant sa rencontre avec Shams. Pour cela, il suffit de voir les titres dont on l'avait gratifié: Djalâl al-Dîn, (majesté de la religion), Khodâvandegâr (seigneur), ou Mowlânâ, qui signifie «notre maître». Or, tout ce qu'il a rassemblé jusqu'à ce moment n'est que matière, que corps. Il faut lui insuffler de l'âme. Il est pierre et doit sortir David de son ventre… Et Shams vient à son monde, le 29 novembre

1244.[20] C’est Shams qui prend la parole en posant une question. Celle qui ne s’adresse pas à la conscience de Mowlânâ, mais à son inconscience. *"Pourquoi Bâyazid Bastâmi dit-il «Gloire à moi", alors que Mohammad dit: «Gloire à toi (Dieu)»?*" Une question simple, qui demande au premier abord une réponse cliché. *"Parce que Bâyazid s’est arrêté au milieu du chemin, Mohammad, lui, ne s'est jamais arrêté en chemin, jamais et nulle part."* Quant au lecteur, il doit trouver autre chose que l'apparence dans cet échange de bottes.

«Durant le premier séjour de Shams auprès de Mowlavi, ils ne se quittèrent pas de six mois, s'isolant dans la chambre de Sheikh Salâheddin pour parler, sans qu’il n'y ait pour eux des questions relatives à la nourriture, à la soif ou aux autres besoins humains.»[21] Shams est venu seulement pour Mowlânâ. *«Je ne m’occupe pas, en ce monde, des gens ordinaires, je ne suis pas venu pour eux. Ceux qui sont les guides loyaux du monde; c'est sur leurs veines que je pose mes doigts.»*[22] Shams se retrouve dans Mowlavi, et donc lui parle. Parce qu’il *«peut seulement parler à soi, [ou] parler avec celui dans lequel il se voit.»*[23] Shams dit: *«Celui qui peut réellement prétendre m'avoir fréquenté est celui pour qui les paroles des autres deviennent froides.»*[24]

Et Mowlânâ le fréquente sans cesse, infatigablement. Il ne voit plus les autres, ni ne les entend. Jusqu’au moment où les jalousies s'enflamment et les plaintes montent au ciel: ses adeptes veulent la présence de leur maître mais ne la trouvent pas. Enfin, c’est la jalousie mêlée de haine des élèves qui oblige Shams à quitter Konya. La première séparation se passe dans l’isolement total de Mowlavi, qui s'est retiré des autres, ne pouvant supporter l'absence de Shams. Jusqu’à ce qu’une lettre vint de Damas et brise son silence amer. Shams est là-bas. La chaleur retourne au foyer de Mowlavi. Il se met au *samâ'* et envoie son fils ramener Shams à Konya. Shams est revenu. La rivière recommence à couler, la fontaine à jaillir.

C’est une relation mutuelle, quoique l’image que Shams dessine de Mowlavi soit différente de celle de Mowlavi.



▲ Shams et Mowlavi, *de Mahmoud Fartchiân*



▲ Danse mystique*, de Mehdi Majd-Amin*

La première séparation se passe dans l'isolement total de Mowlavi, qui s'est retiré des autres, ne pouvant supporter l'absence de Shams. Jusqu'à ce qu'une lettre vint de Damas et brise son silence amer. Shams est là-bas. La chaleur retourne au foyer de Mowlavi. Il se met au *samâ'* et envoie son fils ramener Shams à Konya. Shams est revenu. La rivière recommence à couler, la fontaine à jaillir.

Cependant, parler de «contradiction» dans l'univers de Shams est incorrect, car "contradiction" signifie "malentendu" du récepteur de son message. Ici, cessons donc de juger et lisons ces deux extraits des *Maghâlât*: *«Ravi est celui qui vient de trouver Mowlânâ. Qui suis-je? On m'a laissé entrer.»*[25] *«Ce Mowlânâ est le clair de lune. Il n'arrive pas au soleil de mon existence, peut-être qu'il arrive à la lune [...] et cette lune n'arrive pas au soleil, sauf si le soleil n'arrive à la lune.* Les regards ne peuvent l'atteindre, cependant qu'Il saisit tous les regards"[26].[27]

La chaleur de la présence de Shams réchauffe Mowlavi. Ils sont toujours ensemble et encore une fois, les jaloux et les ennemis ne vont pas supporter cette amitié. Presque trois ans ont passé depuis la rencontre foudroyante des deux hommes. Pendant ces années, Mowlavi, à chaque pas, a pris de plus en plus de distances avec ce qu'il était, avec ce «digne homme pieux» qu'il avait longtemps été. Maintenant, Shams peut désormais le laisser seul pour que la lune qu'il est, accomplisse son évolution vers le soleil. *«Cette fois, je pars et personne ne saura où je suis.»*[28]

L'abandon et la mort

«Un jeudi de l'année 645 de l'Hégire (1247)»[29] Mowlânâ trouve la maison vide de la présence de Shams. Shams vient de quitter Mowlavi, cette fois pour toujours. Quoique ce dernier ait mis longtemps à comprendre que cette fois, la séparation serait définitive, il finit pourtant par abandonner ses recherches. D'après l'hypothèse du professeur Badiozzamân Forouzânfar, les voyages de Mowlânâ à la recherche de Shams durèrent deux ans, de 1247 à 1249.[30] Avant de rencontrer Mowlânâ, Shams n'était déjà pas sur la carte consciente du monde. Et cette fois, en se séparant de Mowlavi, il efface également sa trace de la carte géographique du monde. Il n'existe donc plus de détails exacts sur le destin de Shams après son départ de Konya. Les chercheurs ont des avis variés. Gölpinarlı, l'un des grands chercheurs turcs dans ce domaine, estime que Shams

a été assassiné. Annemarie Schimmel, choisit elle aussi cette hypothèse et penche avec Gölpinarlı pour un martyre. Cependant, les chercheurs iraniens réfutent pour la plupart cette éventualité et confirment plutôt l'absence volontaire de Shams. Parmi ceux-là, nous pouvons citer les professeurs Forouzânfar ou Movahhed. Les partisans de la première hypothèse estiment donc que c'est bien à Konya que Shams est mort et enterré. Le second groupe, se basant sur les recherches du professeur Mohammad Amin Riyâhi[31], pense que Shams, après sa séparation d'avec Mowlavi, prenant la route de sa ville natale, meurt au milieu du chemin et fut enterré à Khoy. La date et les caractéristiques d'un tombeau attribué à ce dernier depuis plusieurs siècles dans le vieux cimetière de cette ville semblent corroborer la seconde hypothèse. En 2010, un groupe venant de Turquie et tenant de la seconde hypothèse a rendu hommage à Shams en versant quelques poignées de terre du tombeau de Mowlawi au pied de cette ancienne tombe.

A la lueur de Shams

«Celui qui nous voit est soit le plus musulman des musulmans, soit le plus athée des athées»[32]. Cette parole de Shams, semblable à un aveu, ouvre devant nous sa vraie vision du monde. Autrement dit, le monde de Shams, étant un univers absolument lumineux, peut seulement provoquer l'aveuglement total ou la clairvoyance parfaite.

On ne peut pas l'étudier, lui et son enseignement, comme on le fait avec les prophètes ou les grands maîtres afin d'y extraire des recettes de dogmes et de rites pour la vie. Son univers est un univers polysémique qui gêne celui qui cherche des données homophones. Tout devient un voile empêchant de retrouver le sens du monde: *«La raison mène jusqu'à la porte, mais elle n'emmène pas à la maison. Là-bas, la raison est un voile, le cœur même et la tête aussi.»*[33] Le professeur Movahhed, dressant l'index thématique des *Maghâlât,* a essayé de classifier les idées de Shams en cinq sous-parties, sous le titre de *«Parcelles des leçons de Shams-e Tabrizi»*: le maître et la voie, la prophétie, les voiles de vérité, la science[34] et la philosophie, les devoirs religieux.

> Shams est venu seulement pour Mowlânâ. *«Je ne m'occupe pas, en ce monde, des gens ordinaires, je ne suis pas venu pour eux. Ceux qui sont les guides loyaux du monde; c'est sur leurs veines que je pose mes doigts.»*

Il est impossible de traiter toute l'ampleur de cette œuvre ici. Essayons donc de nous rapprocher d'un seul pas du seuil de son univers en proposant cette phrase: *"Etre joyeux dans une quête perpétuelle de soi."* Shams est joyeux et nous invite à l'être: *«Transformer ce verger-monde en prison du soi?!»*[35] Pour lui, la vie est une allégresse perpétuelle et totale. Il se compare dans les *Maghâlât* à une rivière chantante et heureuse qui coule sans tarir. *«Je m'étonne de ce hadith qui dit que le monde est la prison de croyant. Puisque je ne vois aucune prison, je vois tout plaisir, je vois tout grandeur, je vois tout fortune.»*[36]

Ainsi, il parle d'une joie extrême qui est le résultat d'une flamme intérieure. Une allégresse qui est différente des joies ordinaires. *«Il y a à l'intérieur de moi une bonne nouvelle. Les gens qui sont joyeux sans elle, m'étonnent. Si on les coiffe chacun d'une couronne d'or, il faut qu'ils se demandent insatisfaits: qu'est-*

ce qu'on va faire avec cela? Il nous faut le salut intérieur.»[37] C'est avec ce monde lumineux et à travers cette vision optimiste qu'il nous conduit vers un regard profond porté sur l'homme et sur ses capacités. Shams reproche aux hommes de viser les vérités absolues, aux dépens de l'enquête, de la quête de l'essentiel, de la vraie essence. Il propose aux hommes d'abolir leur polyphonie et polychromie, au lieu de tenter de prouver l'unicité de Dieu:

«Quelqu'un a dit: Dieu est unique. Je lui ai répondu: Et maintenant est-ce que cela te regarde? Puisque tu es au monde des contradictoires, tu es cent milliards corpuscules, chaque corpuscule étendu aux mondes, déçu, déprimé. Il existe, Il est Existence préexistante.»[38]

«Celui qui nous voit est soit le plus musulman des musulmans, soit le plus athée des athées». **Cette parole de Shams, semblable à un aveu, ouvre devant nous sa vraie vision du monde. Autrement dit, le monde de Shams, étant un univers absolument lumineux, peut seulement provoquer l'aveuglement total ou la clairvoyance parfaite.**



▲ *Rencontre de Mowlavi avec Shams à Konya, miniature de* Jâmi' al-Siyar *de Mohammad Tahir Sohravardi, fin du XVIe-début du XVIIe siècle, Musée du palais de Topkapi, auteur inconnu*

Dans ce monde, la place de l'homme est primordiale. *«Savoir l'âge de l'univers t'aide à quoi? [...] Cet âge qui te reste, dépense-le pour la quête de soi, pourquoi en dépenses-tu pour trouver l'âge du monde? [...] Ô idiot! Tu es profond. S'il existe quelque chose de profond, c'est bien toi.»*[39] Ainsi, Shams nous propose de porter un regard neuf sur l'homme et ses valeurs, ainsi que d'atteindre un état de perfection et d'union avec l'origine du monde. C'est après cette union que tout l'univers nous suit. *«Au début, c'était le poisson qui allait vers l'eau. Maintenant, l'eau va partout où le poisson va.»*[40] Shams considère l'homme dans son humanité, son pouvoir et sa faiblesse. L'homme de Shams n'est pas l'homme abstrait d'un idéal homogène. Il considère l'évolution de l'homme comme un va-et-vient perpétuel, sans que l'on veuille s'arrêter ou être satisfait. *«Auprès de nous, personne ne peut être musulman pour toujours. Il devient musulman, puis athée, et encore musulman, et à chaque fois quelque chose sort de lui, jusqu'au moment où il devient complet.»*[41] Et c'est le même chemin que Mowlavi a parcouru pour arriver au soleil et guider l'eau.

L'œuvre de Shams et les ouvrages à son propos

«Je suis comme le calligraphe qui écrit de trois façons, l'une lisible pour lui et pour autrui, la seconde lisible seulement pour lui et la troisième ni pour lui ni pour personne, en parlant, ni moi ni personne ne me comprend.»[42] La parole de Shams est à la fois touchante et intangible. Était-ce parce que Shams était pragmatique? Nul ne le sait. Shams dit lui-même: *«Je n'étais jamais habitué à écrire. Quand je n'écris pas, la parole demeure en moi et me dévoile différemment à chaque instant.»*[43]

L'enthousiasme de Shams ne lui laissait pas le temps d'écrire ou de rassembler ses paroles. C'étaient les disciples de Mowlavi qui les écrivaient. Pour ce qui est de les rassembler, les *Maghâlât,* sa seule œuvre connue, ont été compilés en un ensemble il y a à peine quelques décennies. Bien que la biographie intégrale de Shams ne soit pas mentionnée dans cet ouvrage, il demeure néanmoins une précieuse source de renseignements sur le mystérieux personnage de son auteur.

De nombreux autres renseignements sont également disponibles dans les ouvrages littéraires, historiques ou soufis de l'époque et des siècles suivants. De plus, l'une des plus riches sources d'informations sur Shams et son œuvre demeure l'œuvre monumentale de Mowlavi lui-même. On peut citer, après cette œuvre, quelques ouvrages tels que le *Ebtedâ-Nâmeh* ou *Valad-Nâmeh* de Soltân Valad, le fils et successeur de Mowlavi. Ensuite, il y a le *Resâleh-ye Fereydoun-e Sepahsâlâr,* traité rédigé par l'un des élèves de Mowlavi et son fils. Et en dernier lieu, il y a l'hagiographie d'Aflâki, le *Manâgheb al-'Arefin* (Les stations des gnostiques). Celui-ci est mort 87 ans après Mowlavi. Parmi ces trois livres, le dernier est plus détaillé et donc truffé d'événements extraordinaires et incroyables.

Parmi les chercheurs contemporains et modernes, les premiers à s'intéresser avec "méthode" aux *Maghâlât* sont les chercheurs Gölpinarlı, Ritter et Forouzânfar. Ils sont les premiers à souligner l'importance de cet ouvrage parmi les œuvres mystiques islamiques. Forouzânfar place les *Maghâlât* parmi les trésors de la langue persane et recommande l'attention sérieuse des chercheurs à venir.[44] Après lui, on peut invoquer d'autres grands noms comme ceux des professeurs Jalâleddin Homâyi - son travail comprenant entre autres la correction et l'édition du *Valad-Nâmeh* en 1315/1934 -, Abolghâssem Anjavi-e Shirâzi, auteur du *Maktab-e Shams* (L'école de Shams) publié en 1337/1948, Nâssereddin Sâheb-Zamâni, auteur de *Khatt-e Sevvom* (La troisième écriture) publié en 1351/1972), et le plus important bien sûr, Mohammad-'Ali Movahhed. Ce dernier, se basant sur six versions du texte, a corrigé et publié les *Maghâlât* en 1369/1990. Il a aussi publié une biographie de Shams, sobrement intitulée *Shams-e Tabrizi* en 1996, ainsi qu'une nouvelle édition corrigée du *Valad-Nâmeh* en 2009. Il y aurait d'autres noms à citer, d'autant plus que l'œuvre de Shams reste à découvrir.

Dans ce monde, la place de l'homme est primordiale. *«Savoir l'âge de l'univers t'aide à quoi? [...] Cet âge qui te reste, dépense-le pour la quête de soi, pourquoi en dépenses-tu pour trouver l'âge du monde? [...] Ô idiot! Tu es profond. S'il existe quelque chose de profond, c'est bien toi.»*

Un dernier mot

Shams, l'oiseau, s'est envolé et il ne nous reste que ces paroles nous aidant à flâner de temps en temps sous la voûte de son ciel et à remplir nos poumons de son air toujours vif, toujours frais. Pouvons-nous y extraire des dogmes et des lois? Loin d'être behavioriste (ce courant étant très à la mode dans notre pays et à notre époque), il faut dire que la parole de Shams ne nous donne pas l'occasion d'en dégager un manuel comportemental pour l'humain. Lui-même n'en avait d'ailleurs pas l'intention. Shams, qui ne baissait la garde que devant le Prophète Mohammad, était lui-même un vrai destructeur des lois et des dogmes à l'époque. C'est donc à travers Mowlavi qu'il nous a parlé, et c'est lui qu'il a choisi pour faire étinceler sa vision du monde au travers d'une poésie magnifique et éternelle. La grandeur de Mowlânâ Djalâleddin Balkhi et de son œuvre sont et seront toujours une marque de respect à la splendeur de l'esprit de Shams. ■



▲ *Tombe de Shams-e Tabrizi, Khoy, Iran*

---

* «Moi, rêveur muet, et le monde, sourd/Incapable, moi, de le dire, le monde, de l'entendre» Ce vers est attribué à Shams.

1. Movahhed, Mohammad 'Ali, *Shams-e Tabrizi*, Tarh-e No, Téhéran, 1375 (1996), p. 175.
2. Hâshemi, Mortezâ in Akherat-Doust, Vahid, *Majmou'eh Maghâlât Hamâyesh-e Bozorgdâsht Shams-e Tabrizi* (Recueil d'articles à l'occasion du séminaire consacré à Shams Tabrizi) 1378 (1999), p. 1033.
3. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère ed., Khârazmi, 1990, p. 119.
4. Ibid., 1990, p. 740.
5. Movahhed, Mohammad 'Ali, *Shams-e Tabrizi*, Tarh-e No, Téhéran, 1375 (1996), p. 173.
6. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère ed., Khârazmi, 1990, p. 77.
7. Franklin, D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West,* 1ère ed. Tr. Farhamand, traduit en persan par Farhâd Sâless, Téhéran, 1383 (2004), p. 188.
8. Sepahsâlâr, Fereydoun Ibn Ahmad, *Resâleh-ye Sepahsâlâr*, Sokhan, Téhéran, 1385 (2006), p. 104.
9. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère ed., Khârazmi, 1990, p. 676.
10. Ibid, p. 756.
11. Ibid, p. 221.
12. Ibid, pp. 163-164.

13. Jalâliân, 'Abdol-Hossein, *Ney Navâz-e Avval* (Le premier Joueur du Ney), Vezârat-e Farhang va Ershâd-e Eslâmi, Téhéran, 1371 (1992), p. 14.
14. Movahhed, Mohammad 'Ali, *Shams-e Tabrizi*, Tarh-e No, Téhéran, 1375 (1996), p. 80.
15. Sepahsâlâr, Fereydoun Ibn Ahmad, *Resâleh-ye Sepahsâlâr*, Sokhan, Téhéran, 1385 (2006), p. 104.
16. Ibid., p. 106.
17. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère ed., Khârazmi, 1990, p. 622.
18.'Abbâsi Ardakâni, Parviz, *Shams-e man va Khodây-e man* (Mon Shams et mon Dieu), 1ère éd., Nashr-e 'Elm, Téhéran, 1387 (1998), p. 181.
19. Zarrinkoub, Abdol-Hossein, *Pelleh pelleh tâ Molâghât-e Khodâ* (Pas à pas jusqu'à la rencontre de Dieu), Téhéran, 7e ed., Enteshârât-e Elmi, 1373 (1994), p. 105.
20. Franklin, D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West,* 1ère ed., traduit en persan par Farhâd Farahmand; Ed. Sâless, Téhéran, 1383 (2004), p. 216.
21. Fereydoun Ibn Ahmad, *Resâleh-ye Sepahsâlâr*, Sokhan, Téhéran, 1385 (2006), p. 108.
22. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère ed., Khârazmi, 1990, p. 182.
23. Ibid., p. 99.
24. Ibid., p. 74.
25. Ibid., p. 749.
26. *لاًّ تُدرِکُهُ الاَبصَارُ وَ هُوَ یُدرِکُ الأبصَارَ*
Sourate Al-An'âm (Les bestiaux), verset 103.
27. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère éd., Khârazmi, 1990, p. 115.
28. Movahhed, Mohammad 'Ali, *Shams-e Tabrizi*, Tarh-e No, Téhéran, 1375 (1996), p. 198.
29. Ibid.
30. Shafi'i Kadkani, Mohammad-Rezâ, *Dar eshgh, zendeh boudan* (En l'Amour, être vivant), 1ère éd. Sokhan, Téhéran, 2009, p. 20.
31. Akherat-Doust, Vahid, *Majmou'eh Maghâlât Hamâyesh-e Bozorgdâsht Shams-e Tabrizi* (Recueil d'articles à l'occasion du séminaire consacré à Shams Tabrizi) 1378 (1999), pp. 382-394.
32. Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère ed., Khârazmi, 1990, p. 739.
33. Ibid., p. 180.
34. Shams reconnaît l'un des deux chemins du salut en la science.
35. Ibid., p. 615.
36. Ibid., p. 317.
37. Ibid., p. 236.
38. Ibid., p. 280.
39. Ibid., p. 221.
40. Ibid., p. 644.
41. Ibid., p. 226.
42. Ibid., p. 272.
43. Ibid., p. 17.
44. Movahhed, Mohammad 'Ali, *Shams-e Tabrizi*, Tarh-e No, Téhéran, 1375 (1996), p. 217.

Bibliographie:

-Akherat-Doust, Vahid, *Majmou'eh Maghâlât Hamâyesh-e Bozorgdâsht Shams-e Tabrizi* (Recueil d'articles à l'occasion du séminaire consacré à Shams Tabrizi) 1378 (1999).
-'Abbâsi Ardakâni, Parviz, *Shams-e man va Khodây-e man* (Mon Shams et mon Dieu), 1ère éd., Nashr-e 'Elm, Téhéran,1387 (1998).
-Franklin, D. Lewis, *Rumi: Past and Present, East and West,* 1ère ed. Tr. Farhamand, traduit en persan par Farhâd Sâless, Téhéran, 1383 (2004).
-Jalâliân, 'Abdol-Hossein, *Ney Navâz-e Avval* (Le premier Joueur du Ney), Vezârat-e Farhang va Ershâd-e Eslâmi, Téhéran, 1371 (1992).
-Movahhed, Mohammad 'Ali, *Shams-e Tabrizi*, Tarh-e No, Téhéran, 1375 (1996).
-Sepahsâlâr, Fereydoun Ibn Ahmad, *Resâleh-ye Sepahsâlâr*, Sokhan, Téhéran, 1385 (2006).
-Shafi'i Kadkani, Mohammad-Rezâ, *Dar eshgh, zendeh boudan* (En l'Amour, être vivant), 1ère éd. Sokhan, Téhéran, 2009.
-Tabrizi, Shams al-Din Mohammad, *Maghâlât*, version corrigée par M. A. Movahhed, Téhéran, 1ère éd., Khârazmi, 1990.
-Zarrinkoub, Abdol-Hossein, *Pelleh pelleh tâ Molâghât-e Khodâ* (Pas à pas jusqu'à la rencontre de Dieu), Téhéran, 7e éd., Enteshârât-e Elmi, 1373 (1994).

Le *Masnavi* de Mowlavi

Arefeh Hedjâzi



Le *Masnavi,* connu sous le nom de *Masnavi-e Ma'navi* ou *Masnavi-e Mowlavi,* est une œuvre poétique de Mowlânâ Jalâleddin Mohammad Balkhi. Ce monumental ouvrage, composé de 26 000 distiques en 6 Livres, est l'un des plus grands chefs-d'œuvre de littérature spirituelle et mystique islamique du monde, rédigé dans la forme poétique du *masnavi,* qui est aussi le titre du livre. Avant Mowlavi, d'autres soufis poètes comme Sanâ'i ou 'Attâr avaient déjà composé d'importants ouvrages poétiques mystiques dans la forme du *masnavi* mais leurs œuvres, plus anciennes, n'ont pas les mêmes dimensions que le *Masnavi* de Mowlavi. Par exemple, le *masnavi* de Sanâ'i a été rédigé à une époque où le persan était encore proche de ses racines pahlavi et n'avait pas encore la douceur du persan plus moderne du VIIe siècle. Le ton est celui de la poésie *khorâssâni*, marquée par la simplicité et même la rudesse du langage. De plus, Sanâ'i n'hésite pas à mettre en scène des histoires obscènes pour illustrer ses concepts mystiques, chose que Mowlavi imite également dans son *Masnavi,* encore qu'avec beaucoup plus de mesure.

Le *Masnavi* comprend 434 histoires sous forme de fables et d'allégories, qui racontent toutes les difficultés du cheminement de l'homme à Dieu. Les premières distiques du premier cahier du *Masnavi* sont célèbres sous le nom de "Neynâmeh" (Le livre du *ney*=sorte de flûte) et sont un concentré de l'ensemble des thèmes abordés dans les six Livres. Cet ouvrage a été dicté par Mowlavi à la demande de son disciple bien-aimé Hessâmeddin Hassan Tchalabi, entre les années 1263 et 1273.

Ce qui singularise ce *Masnavi* parmi les autres est la souplesse de l'écriture, en même temps que sa remarquable créativité et renouvellement littéraire, ainsi que la précision dans l'usage des concepts, des néologismes et des expressions nouvelles. Dans le *Masnavi,* Mowlavi utilise la narration et le récit comme moyen pédagogique de transmission de notions élevées et en même temps simples. Les récits étant souvent des paraboles, le cadre choisi est simple, et chacun peut comprendre les notions développées dans la mesure de ses moyens et connaissances.

Visiblement, les histoires des six cahiers ne suivent aucun ordre particulier. Les héros des histoires sont variés, depuis les prophètes, les rois et les grands jusqu'à des bergers, esclaves ou mêmes des animaux.

La dernière histoire du *Masnavi,* l'histoire de *Shâhzâdegân va Dej-e Houshrobâ* (Les princes et la citadelle voleuse de Conscience) qui est aussi l'une des plus longues et des plus ardues à interpréter, n'a pas été terminée du fait de la mort de Mowlavi. Le fils de Mowlavi, Bahâeddin Valad, qui devint le maître de l'école soufie Mowlavvieh, est également l'auteur d'un beau *masnavi* dans lequel il parle notamment de la mort de son père et du *Masnavi* qui ne fut pas terminé.

Dans le *Masnavi,* Mowlavi montre sa dextérité à utiliser les évènements quotidiens pour exprimer et transmettre avec précision son enseignement mystique. Une autre particularité remarquable de cet ouvrage est le nombre d'histoires secondaires venant s'encadrer dans l'histoire principale, pour souligner tel ou tel point pédagogique mystique, ou faire une digression à une autre notion venant éclairer le concept développé dans l'histoire principale.

Les idées développées dans le *Masnavi* sont généralement divisées en trois grandes sections d'idées générales, particulières et réservées aux initiés. La plus grande partie du *Masnavi* est générale et destinée au grand public, chacun peut lire et apprécier à sa mesure les paraboles, fables et histoires de cette partie en bénéficiant de l'enseignement moral et éthique général qui y donné. La deuxième partie du *Masnavi* comprend ce qu'on appelle les "idées frontières" de Mowlavi et comprend visiblement l'enseignement privilégié qu'il réservait à ses élèves. La troisième partie, enfin, est extrêmement complexe à interpréter et comprend les notions mystiques les plus élevées développées par Mowlavi. Cette partie a été largement plus soumise à des divergences d'interprétation que les autres, d'une part, et d'autre part, considérant que Mowlavi n'a pas pu terminer son œuvre, certaines histoires et sections de cette partie n'ont pas été commentées, car elles sont pour le moins absconses.

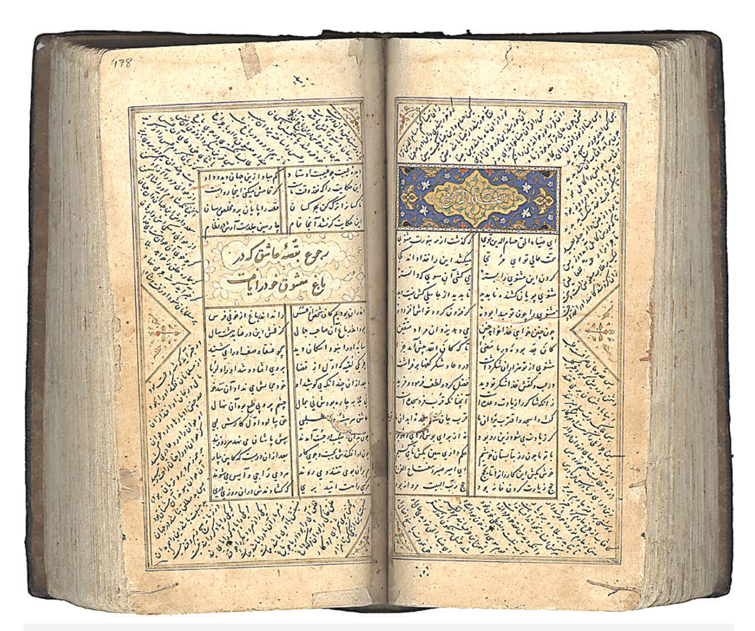
Les paraboles du *Masnavi* et sa forme littéraire

Comme la plupart des poètes ayant utilisé la forme poétique du *masnavi,* Mowlavi privilégie l'usage de symboles pour illustrer ses idées et son enseignement mystique. Ces allégories, fables et paraboles sont souvent nés de l'imagination créative de Mowlavi, mais il lui arrive également de puiser dans la riche littérature narrative du mysticisme musulman et de prendre, parfois telles quelles, des histoires créées et développées par des soufis poètes prédécesseurs. On peut notamment citer les fables et les paraboles du *Mantegh-ot-Teyr* (La Conférence des Oiseaux) de 'Attâr Neyshâbouri ou les fables mystiques de Sanâ'i. Quant à des histoires comme "Le calife et Leyli", "L'âne et l'âne", "Mahmoud va Ayyâz", "Ganjnâmeh" ou "Le juif, le chrétien et le musulman", elles ont été tirées, avec peu de modifications, du célèbre ouvrage mystique de son bien-aimé maître à penser Shams, les *Maghâlât-e Shams.*

> Le *Masnavi* comprend 434 histoires sous forme de fables et d'allégories, qui racontent toutes les difficultés du cheminement de l'homme à Dieu.

La mystique du *Masnavi*

Si l'on veut connaître la pensée mystique de Mowlavi, il vaut mieux étudier son *Divân-e Shams,* où le mysticisme du grand maître soufi se



▲ *Ancien manuscrit du* Masnavi *en persan calligraphié par Hossein ibn Sheykh 'Ali, Shirâz, 1479, 22x11 cm*

dévoile intégralement au travers des formidables *ghazals* qui composent cet ensemble. Mais pour connaître l'optique de Mowlavi sur le monde et la foi, c'est au *Masnavi* qu'il faut se référer, puisque cet ouvrage est la somme de

Après la mort de Mowlawi, les recherches autour de lui prirent de l'ampleur, notamment et d'abord chez ses propres disciples à Konya où les premières biographies de Mowlavi furent rédigées.

l'enseignement quotidien de Mowlavi. De façon générale, il faut savoir que ce maître ne se confine pas au cadre et particularités du soufi parfait tel que le décrit Mohammad Ghazzâli. Même certaines de ses idées les plus orthodoxes en apparence, telle que "le détachement du bas-monde et l'amour de Dieu", "l'annihilation en soi et la subsistance en Dieu", etc. n'entrent pas dans le cadre délimité du soufisme conventionnel. Au contraire, le *Masnavi* s'intéresse plus à des sujets plus gnostiques (*'erfâni*) tels que "la vie religieuse de l'âme" ou "l'attirance de l'âme pour l'union avec la Vérité", etc.

Parmi les formes poétiques persanes, le *masnavi* est réputé être simple. C'est pourquoi de nombreux autres poètes tels qu'Abdorrahmân Jâmi ou 'Attâr Neyshâbouri s'en sont également servis à des fins pédagogiques, avec succès d'ailleurs. Cela dit, aucun n'a pu utiliser cette forme avec autant de succès didactique et esthétique que Mowlavi. Chez lui, les différentes notions sont exposées et développées avec facilité dans le cadre de l'histoire et se succèdent sans heurts. D'autre part, bien qu'il ait toujours insisté, en mystique, sur le fait que la forme n'importe guère et que c'est le fond qui compte, il a pourtant réussi à créer un vrai chef-d'œuvre poétique, non seulement avec le *Masnavi,* mais aussi avec son pur recueil poétique amoureux, le *Divân-e Shams,* composé de très beaux exemples du *ghazal* persan du VIIe siècle, période de maturité de cette forme, où l'on voit apparaître d'autres géants de la poésie persane comme Saadi, Hâfez et Nezâmi.

Les commentaires anciens du *Masnavi*

L'importance phénoménale de l'œuvre de Mowlavi a très tôt attiré l'attention des lettrés et hommes de savoir de tous horizons et des centaines de commentaires, d'interprétations, d'anthologies, de résumés et de traductions ont été rédigés à ce jour sur cette œuvre.

Après Mowlavi lui-même et son fils Bahâeddin Valad, qui commentèrent le *Masnavi,* le plus ancien commentaire de cet ouvrage est celui d'Ahmad Roumi, l'un des disciples de Soltân Valad et son

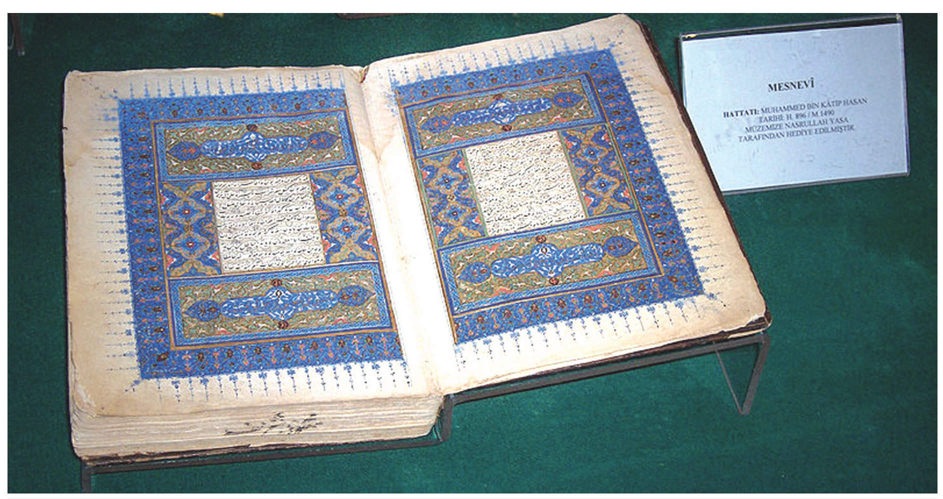
fils ʻAref Tchalabi. Il existe aujourd'hui deux manuscrits de ce commentaire, cités par le professeur Forouzânfar, mais ils n'ont pas encore été corrigés et publiés. Ce commentaire qui, d'après le chercheur Zarrinkoub, n'est pas particulièrement profond, date de 1320.

Après la mort de Mowlawi, les recherches autour de lui prirent de l'ampleur, notamment et d'abord chez ses propres disciples à Konya où les premières biographies de Mowlavi furent rédigées. Fereydoun Sepahsâlâr (1231-1319), qui dit avoir bénéficié de l'enseignement de Mowlavi pendant quarante ans, écrivit une biographie persane de Mowlavi. Le suivant fut Aflâki, qui rédigea son *Manâgheb al-ʻArefin* cinquante ans après Mowlavi, en 1318. Dans son ouvrage, assez peu documenté couvrant l'ensemble de la vie du poète, des évènements incroyables sont narrés à titre de "pouvoirs supérieurs" du grand homme. Ceci dit, malgré les légendes qui foisonnent et l'hyperbole qui marque le ton de cette biographie, elle eut un grand succès parmi les disciples de l'école Mowlavieh, de sorte qu'elle fut plusieurs fois résumée et remaniée par ces derniers.

Les plus anciennes œuvres littéraires où l'on retrouve le nom de Mowlavi et ses poèmes sont celles d'Alâeddin Semnâni (1355), Sheikh Nassireddin Tcherâgh Dehli (1357) et Mir Seyyed ʻAli Hamedâni (1383). L'intérêt pour l'œuvre de Mowlavi commença en particulier à se développer à partir du XIVe siècle dans la poésie et les œuvres d'auteurs tels que Ghavâmeddin Sanjâni (mort en 1417), Shâh Ghâssem Anvâr, Khâjeh Abolvafâ Khârazmi (mort en 1431) ou Kamâleddin Hossein Khârazmi (mort en 1435).

L'effort réel pour commenter l'œuvre de Molawi commence avec ce même Kamâleddin Hossein Khârazmi, qui est notamment l'auteur de deux commentaires versifiés du *Masnavi,* sous les titres de *Konouz al-Haghâegh* et *Javâher al-Asrâr va Zavâher al-Anvâr.* Du premier, seuls quelques passages ont été conservés, mais le second a été la source de nombreux autres commentaires postérieurs du *Masnavi,* même si cet ouvrage ne couvre que les trois premiers Livres.

Après Khârazmi, ce fut au tour de Nezâmeddin Mahmoud Shirâzi, connu sous le nom de Shâh Dâ'i, poète et mystique du XVe siècle (1407-1465),



▲ *Manuscrit calligraphié du* Masnavi, *1490, mausolée de Mowlavi, Konya*

siècle). Parmi ces commentaires, celui d'Akbarâbâdi, rédigé dans l'optique de l'école de Ibn 'Arabi, a notablement influencé les commentaires suivants.

L'Asie mineure vit également un intérêt grandissant pour cette œuvre monumentale, avec notamment l'anthologie de 360 distiques choisis du *Masnavi,* par Youssef Dada, qui fut commentée par 'Abdollâh Reîs-ol-Ketâb 'Othmâni. Cette anthologie et son commentaire eurent une influence remarquable sur le développement des travaux autour du *Masnavi* en Asie mineure. A la suite de ce commentaire, plusieurs autres furent rédigés sur l'ensemble ou une partie du *Masnavi* en Turquie ottomane au XVIe siècle. L'un des meilleurs d'entre eux est celui d'Ebrâhim Moghlavi, connu sous le nom de Shâhedi, qui a commenté des parties du *Masnavi* en vers. On peut également signaler le travail de Zarifi Hassan Tchalabi qui commenta, avec beauté, quelques vers du premier Livre du *Masnavi.*

Le premier commentaire de l'intégralité du *Masnavi* en Turquie est celui de Moslehoddin Sarvari (mort en 1561), en persan, puis celui de Sham'i, en turc ottoman (mort en 1586), travail qui dura quinze ans. Ces deux commentaires sont les plus anciens commentaires turcs portant sur l'intégralité du *Masnavi.* Mais le plus important commentaire de cette période demeure celui de Rosoukheddin Esmaïl Engharvi (1631), rédigé en langue turque. Parmi d'autres commentaires turcs de qualité, on peut citer ceux de Sâri Abdollâh Effendi (mort en 1660) et d'Esmaïl Haghi (mort en 1652).

L'Iran voit également de nouveaux commentaires du *Masnavi* durant l'ère safavide et les dynasties suivantes, notamment le commentaire du théologien chiite de l'époque safavide, Mollâ Mohammad Sâleh Ghazvini, l'un des disciples de Mir 'Emâd couvrant les vers difficiles à interpréter du livre de Mowlawi, dont il reste aujourd'hui une partie du commentaire du quatrième Livre et deux pages manuscrites du commentaire du Livre cinquième. Il y a également un commentaire anonyme datant du XVIe siècle, conservé à la Bibliothèque de l'âyatollâh Mar'ashi, qui précise que l'auteur a travaillé vingt ans sur le *Masnavi.*

D'autres commentateurs persans de cette période sont Ghotboddin Mohammad Lâhidji Ashkevari (mort en 1664), 'Ali Guilâni Foumani (mort en 1609), Mollâ Mohammad 'Ali Nouri (mort en 1836) et Mirzâ Hassan Sâdegh Khân, un écuyer de Shâh 'Abbâs le Grand, auteur d'un commentaire sur les difficultés du *Masnavi.* Ceci dit, le plus grand commentateur de cette période demeure le maître à penser et soufi Mollâ Hâdi Sabzevâri. Dans son commentaire, il tente d'étudier le *Masnavi* dans l'optique de la philosophie sadrienne.

De nombreux autres traductions et commentaires sont également à citer, anciens ou contemporains, des études faites, des études se faisant et des études futures, d'autant plus que l'ère moderne marque un renouvellement des études autour de Mowlavi et de son œuvre.

Bien que l'enseignement du *Masnavi,* ce "Coran pahlavi" ou "commentaire coranique de qualité", tel qu'il a été nommé, appartienne au monde entier, les persanophones en profitent sans doute plus que les autres, puisque Mowlavi a composé son œuvre monumentale en persan pour l'essentiel. De plus, étant donné qu'il était lui-même un enfant de la grande Perse, toute son œuvre baigne dans une iranité qui refuse ce nom et se veut ouverture sur le monde et unité avec l'Unique. ■

Bibliographie:

- Youssef Beyg Bâbâpour, "Survol des commentaires anciens du *Masnavi",* revue bimensuelle *Ayeneh-ye Pajouhesh,* n°3-4, octobre 2005, janvier 2006.

Le *Masnavi* et le Coran

Amélie Neuve-Eglise

Le grand penseur gnostique Djâmi a résumé sa conception du *Masnavi* en deux vers:

"*Le Masnavi Ma'navi de Mowlavi*
Est un Coran, en langue pahlavi"[1]

Mowlavi lui-même n'aurait sans doute pas démenti une telle vision, puisque dans sa préface, il considère son œuvre comme un vaste commentaire du Coran: "*Ceci est le livre du* Mathnavi*, qui est la racine des Piliers de la Religion (musulmane) en ce qu'il dévoile les mystères pour parvenir à la Vérité et à la certitude. […] C'est le remède des cœurs malades et le consolateur des chagrins, et* **celui qui explique le Qor'ân**."[2] Il utilise par ailleurs un verset du Coran pour qualifier son propre ouvrage: "*Ainsi que Dieu a dit: "Il en égare ainsi un grand nombre et Il en dirige un grand nombre. (2:26)*"[3] Le ton est ici donné: tout comme le Coran, le *Masnavi* peut faire l'objet de lectures très différentes et être un instrument de guidance mais aussi, pour certains, de perdition. Mowlavi semble ici anticiper et répondre à l'avance aux multiples interprétations et lectures qui seront faites de son œuvre pour souligner son but originel: expliquer le Coran.

Il semble d'ailleurs difficile de perdre ce but originel de vue lors de la lecture du *Masnavi*: la présence du livre sacré de l'islam ne s'y ressent pas seulement pas la présence foisonnante de mots, expressions et parfois de versets entiers du Coran, mais les sujets mêmes des histoires sont empruntés à l'histoire religieuse: Mowlavi évoque la chute d'Adam et son repentir, les miracles des prophètes, met en scène envoyés divins et tyrans, évoque Abraham, Moïse et Jésus mais aussi Pharaon et le diable…

Mowlavi s'appuie sur une vision du Coran comme ouvrage divin comportant de nombreux niveaux de significations apparentes et ésotériques, vision elle-même exprimée dans un hadith prophétique selon lequel le Coran a un aspect apparent et un aspect ésotérique; cet ésotérique a lui-même une dimension ésotérique, et cela jusqu'à sept aspects intérieurs (*butûn*). Au travers d'histoires diverses, Mowlavi vise à révéler certaines significations profondes du Coran, ainsi qu'à en exprimer des dimensions subtiles et insoupçonnées.

Expliquer le Coran est une chose, apprendre à mieux l'appliquer et à le vivre en est une autre: en ce sens, le *Masnavi* ne se limite pas à un simple aspect théorique de commentaire, mais se veut aussi une éducation pratique; une invitation à changer et à *unifier* le regard que l'on porte sur le monde:

"*Chaque boutique possède une sorte différente de marchandises:*
Le Mathnavî *est la boutique du détachement, ô mon fils […]*
Notre Mathnavî *est la boutique de l'Unité: Tout ce que tu vois là, excepté l'Unique, est une idole.*"[4]

Dans cet article, plus que les mots, nous nous concentrerons avant tout sur les significations générales du Coran exprimées par Mowlavi dans ses propres termes tout au long du *Masnavi*. D'un point de vue thématique, il nous faut également faire des choix: aborder l'ensemble des thèmes du Coran évoqués dans le *Masnavi* est une tâche impossible dans le cadre d'un article – cela équivaudrait à présenter une étude détaillée de l'ensemble du *Masnavi*. Nous nous contenterons donc de faire

allusion à quelques thèmes centraux de la révélation musulmane tels que l'existence d'une vie après la mort, l'importance de la connaissance de soi et de l'éducation de l'âme, la prière… tels qu'ils ont été exprimés par Mowlavi.

La croyance en l'invisible et en l'existence d'une vie après la mort

L'un des aspects centraux de la révélation coranique est de rappeler à l'homme que cette vie terrestre est éphémère et n'a pas de valeur intrinsèque, mais trouve seulement un sens en ce qu'elle permet de se préparer une vie éternelle future, celle de la rencontre avec Dieu. Pour reprendre une image coranique, cette vie est comme un "champ" dans lequel il faut s'efforcer de semer les meilleures graines, pour ensuite en récolter les fruits dans l'Au-delà (42:20). Comparée à cette existence terrestre, la vie future est la "vie véritable": "*La vie d'ici-bas n'est que jeu et divertissement, alors que la véritable vie est celle de la vie future. Mais les hommes le savent-ils?*" (29:64) En évoquant les propos dénégateurs de nombreux peuples qui insistent sur le fait que la vie se limite à sa dimension matérielle, le Coran invite en permanence à se dégager d'une vision limitée des choses et à croire en l'invisible: "*Ils connaissent un aspect de la vie présente, tandis qu'ils sont inattentifs à l'Au-delà.*" (30:7)

Mowlavi compare le refus de l'homme à croire en une vie future à la situation d'un fœtus pour qui "le monde" se limite au ventre maternel, et qui s'enferme dans le refus d'accepter l'existence d'un monde extérieur au-delà du sien:

"*Si quelqu'un disait à l'embryon dans le sein maternel: "En dehors d'ici se trouve un monde très bien ordonné,*



▲ *Mowlavi*

Mowlavi compare le refus de l'homme à croire en une vie future à la situation d'un fœtus pour qui "le monde" se limite au ventre maternel, et qui s'enferme dans le refus d'accepter l'existence d'un monde extérieur au-delà du sien.

"Une terre agréable, longue et large, remplie de délices et de choses à manger,

"Des montagnes, des mers, des plaines, des vergers embaumés, des jardins et des champs semés,

"Un ciel très élevé et plein de lumière, le soleil, les rayons de la lune et cent étoiles,

"Le vent du sud, le vent du nord, le vent de l'ouest donnent aux jardins l'apparence de banquets de noces et de fêtes.

"Ses merveilles sont au-delà de toute description: pourquoi restes-tu misérable dans cette obscurité?

Pourquoi bois-tu du sang dans cette place étroite au sein de l'emprisonnement, de l'ordure et de la souffrance?"

L'embryon, en raison de son état présent, serait incrédule, s'écarterait de ce messager et ne le croirait pas,

Disant: "Ceci est absurde, c'est une tromperie et une illusion."

-Car le jugement des aveugles est dépourvu d'imagination.

Etant donné que l'embryon n'a rien aperçu de cette sorte, son incrédulité n'écouterait pas (la vérité)

*De même, en ce monde, l'*abdâl *parle aux hommes ordinaires de cet autre monde,*

Disant: "Ce monde-ci est une fosse extrêmement sombre et étroite; au-dehors est un monde sans odeur ni couleur."

Aucune de ses paroles n'est entrée dans l'oreille d'un seul d'entre eux, car ce désir (sensuel) constitue une barrière énorme et solide.

Le désir ferme l'oreille et l'empêche d'entendre; l'attachement à soi-même ferme l'œil et l'empêche de contempler.

De même que, dans le cas de l'embryon, le désir du sang qui est sa nourriture dans cette ville

L'empêchait de prêter l'oreille aux nouvelles de ce monde. Il ne connut d'autre nourriture que le sang."[5]

▲ *Le prophète Mohammad lisant le* Masnavi, *Bagdad, 1590, MS M. 466, fol. 156*

Dans divers passages de son œuvre, Mowlavi fait référence à l'absurdité de la dénégation de ceux qui ne croient pas à la vie future, ni à la faiblesse de leur argument, "*puisque celui-ci consiste à dire: "Nous ne voyons aucun autre monde que celui-ci*"".[6]

En utilisant l'image du fœtus, Mowlavi exprime en ses propres termes le thème coranique récurrent évoquant le refus de l'être humain de croire en ce qui le dépasse et qu'il ne peut saisir par ses sens: "*Mais vous aimez plutôt [la vie] éphémère, et vous délaissez l'Au-delà.*" (75:20-21) Le vers "*Ceci est absurde, c'est une tromperie et une illusion*" fait écho aux versets coraniques citant directement les paroles de ces dénégateurs: "*Ce n'est là que notre vie présente: nous mourons et nous vivons; et nous ne serons jamais ressuscités.*" (23:37); "*Quand nous mourrons et serons poussière et ossements, serons-nous ressuscités?*" (56:47); "*Qui va redonner la vie à des ossements une fois réduits en poussière?*" (36:78).

Dans le prolongement du Coran,

Mowlavi invite à ne pas nier les aspects cachés de l'existence qui nous sont pour l'instant voilés. Il désigne également la cause de cette cécité: les passions, le désir et l'attachement à soi-même, qui aveugle et rend sourd: "*Ceux qui refusent de croire ressemblent à [du bétail] auquel on crie et qui entend seulement appel et voix confus. Sourds, muets, aveugles, ils ne raisonnent point.*" (2:171); "*Vois-tu celui qui prend sa passion pour sa propre divinité? Et Dieu l'égare sciemment et scelle son ouïe et son cœur et étend un voile sur sa vue. Qui donc peut le guider après Dieu? Ne vous rappelez-vous donc pas?*" (45:23)

L'importance de la connaissance de soi

Pour échapper aux passions, l'homme doit entreprendre une introspection accompagnée d'une réflexion sur lui-même et le monde afin de découvrir qui il est réellement, et quels sont ses besoins réels. La connaissance de soi est en quelque sorte le fil conducteur du *Masnavi* et son thème d'ouverture, en ce que, selon Mowlavi et dans le prolongement du Coran, l'oubli de l'homme de ses origines peut être considéré comme la racine de l'ensemble de ses problèmes et souffrances:

"*Ecoute le ney (la flûte du roseau) raconter une histoire, il se lamente de la séparation:*

"Depuis qu'on m'a coupé de la jonchaie, ma plainte fait gémir l'homme et la femme

"Je veux un cœur déchiré par la séparation pour y verser la douleur du désir.

Quiconque demeure loin de sa source aspire à l'instant où il lui sera à nouveau uni."[7]

La clé du bonheur de l'homme est donc la connaissance de soi, car cette connaissance est elle-même la clé de la connaissance de Dieu, selon un célèbre hadith de l'Imâm 'Ali: "*Qui se connaît, connaît son Seigneur.*"[8] Seule cette connaissance permet l'union, la "rencontre" et le "retour" vers Dieu évoqués dans ces vers et décrits par le Coran: "*Ô homme! Toi qui t'efforces vers ton Seigneur sans relâche, tu Le rencontreras alors."* (84:6); "*Ô toi, âme apaisée, retourne vers ton Seigneur, satisfaite et agréée.*" (89:27-28)

Sans cette connaissance qui donne un sens à sa vie, l'homme n'est plus qu'un étranger à lui-même: "*Ne soyez pas comme ceux qui ont oublié Dieu; [Dieu] leur a fait alors oublier leur propres personnes.*" (59:19). En se laissant absorber par les désirs de ce monde, l'homme oublie petit à petit sa véritable identité, et n'a plus de l'homme que l'apparence. Le but de la révélation est donc de lui rappeler qui il est, ce à quoi il est destiné, et de l'aider à avancer dans ce sens. Dans cette optique, le véritable enfer n'est pas un brasier extérieur, mais l'ignorance même de l'homme vis-à-vis de ses origines et ses conséquences. L'enfer n'est donc pas "les autres", pour reprendre l'expression d'un célèbre philosophe, mais bien une réalité que l'on crée en soi-même, en limitant son horizon à ce monde et en obéissant à ses penchants les plus bas:

"*Ô rois, nous avons tué l'ennemi extérieur,*

Mais en nous demeure un ennemi pire que lui.

Tuer cet ennemi n'est pas l'œuvre de la raison et de l'intelligence:

Le lion intérieur n'est pas vaincu par le lièvre.

*Cette âme charnelle (*nafs*) est l'Enfer,*

et l'Enfer est un dragon

Dont le feu n'est pas diminué par des océans [...].

Considère comme de peu de valeur le lion qui détruit les rangs des ennemis:

Le véritable lion est celui qui se vainc lui-même."[9]

Le dernier vers est une allusion à un hadith, selon lequel le prophète Mohammad passait un jour à côté d'un groupe de jeunes en train de faire un concours de lancer de pierres pour savoir qui était le plus fort. Mohammad leur proposa d'être leur arbitre, et dit: *"Voulez-vous que je vous dise qui est le plus fort? Le plus fort d'entre vous est celui qui à l'occasion de commettre un péché et qui, en luttant contre ses penchants, réussit à ne pas le commettre."* Ce hadith est une illustration d'une autre parole du Prophète, selon laquelle la guerre défensive contre l'ennemi est qualifiée de "petit *jihâd*", tandis que la lutte contre ses passions est le grand *jihâd*, l'effort continuel sur soi visant à dominer ses passions, et auquel doit s'atteler l'ensemble des croyants.

Outre ces thèmes fondamentaux de l'ontologie et de l'anthropologie islamique, Mowlavi explique également le sens profond de certains actes religieux, et notamment de la prière.

La vision de l'homme

La vision de l'homme selon le *Masnavi* reprend celle du Coran, selon lequel ce dernier a été créé "*dans la forme la plus parfaite.*" (95.4), pour être ensuite "*ramené au niveau le plus bas*" (95:5). Rassemblant en lui à la fois une nature divine et une dimension animale, l'homme a été créé libre de forger son destin. Il peut donc devenir un être plus bas que les animaux: "*Ils ont des cœurs, mais ne comprennent pas. Ils ont des yeux, mais ne voient pas. Ils ont des oreilles, mais n'entendent pas. Ceux-là sont comme les bestiaux, même plus égarés encore.*" (7:179), ou au contraire un être devant lequel les anges se prosternent: "*Nous vous avons créés, puis Nous vous avons donné une forme, ensuite Nous avons dit aux Anges: "Prosternez-vous devant Adam." Ils se prosternèrent.*" (7:11). Mowlavi reprend la même idée en évoquant les possibilités infinies d'élévation spirituelle de l'homme:

"*Au début, l'homme est esclave du sommeil et de la nourriture;*

Finalement, il est plus élevé que les anges."[10]

Mi-ange, mi-animal, l'homme possède deux aspects; le premier devant dominer et mettre à son service le second:

"*Une moitié est angélique, et l'autre moitié est pareille à l'âne.*

La moitié âne, en vérité, tend vers ce qui est bas; l'autre moitié penche vers ce qui est rationnel."[11]

Le haut statut de l'homme vient de son esprit, réalité insufflée en lui par Dieu qui fait sa véritable valeur et lui permet de s'élever vers son Créateur:

"*Le blanc de ton œil pèse deux dirhams; la lumière de son esprit*

Atteint la région la plus haute des cieux."[12]

"*Sans l'esprit le corps est un vil cadavre...*"[13]

Sur cette base, l'homme se doit d'œuvrer pour manifester les perfections de son esprit, seule richesse qui demeurera

dans l'Au-delà. Ainsi, Mowlavi, en recourant à un symbolisme très riche, compare une vie passée à s'occuper exclusivement de son corps au fait de bâtir une maison – ici symbole du capital et de la richesse de l'homme - dans un terrain étranger:

"*Ne fais pas ta demeure dans le pays d'hommes étrangers;*
Accomplis ta propre œuvre, ne fais pas le travail d'un étranger.
Qui est l'étranger? Ton corps terrestre, pour l'amour de ce qui est ton souci.
Tant que tu donneras à ton corps des aliments riches et sucrés,
Tu ne verras pas croître ton essence spirituelle
Si ton corps est placé au sein du musc,
Cependant, au jour de la mort, sa puanteur sera rendue manifeste.
Ne mets pas de musc sur ton corps, frottes-en ton cœur.
Qu'est-ce que ce musc? Le saint Nom du Dieu Très-Haut.
L'hypocrite met du musc sur son corps
Et place son esprit au fond de la fosse aux cendres."[14]

Mowlavi résume en ces termes la situation de l'homme en reprenant un hadith du Prophète: "*En vérité, le Dieu Très-Haut a créé les anges et les as doués de raison, et Il a créé les animaux et a mis en eux la luxure, et Il a créé les fils d'Adam et a mis en eux la raison et le désir; et celui dont la raison l'emporte sur le désir est plus haut que les anges, et celui dont le désir l'emporte sur la raison est plus bas que les animaux.*"[15]

Dans de nombreux passages du *Masnavi*, il exprime de façon unique l'élévation progressive de l'homme, jusqu'à son extinction finale en Dieu:

"*Je suis mort à l'état inorganique et suis devenu doué de croissance,*
puis je suis mort à l'état végétal et parvint à l'animalité,
Je suis mort à l'animalité et devenu Adam: que craindrais-je donc?
Quand ai-je été diminué par la mort?
Puis je mourrai à l'état d'homme afin de pouvoir prendre mon essor parmi les anges.
Et je dois échapper même à cet état angélique: toute chose est périssante, sauf Sa Face. (28:88)



▲ *Ascension céleste (*mi'râj*) du prophète Mohammad, supplément persan 1029, fol. 256*

A nouveau, je serai sacrifié et mourrai à l'état d'ange:
Je deviendrai ce que l'imagination ne peut concevoir.
Puis je deviendrai non-existence: la non-existence me dit, comme un orgue:
*"*En vérité, à Lui nous retournerons. (2:156)"[16]

La prière et la relation à Dieu

Outre ces thèmes fondamentaux de l'ontologie et de l'anthropologie islamique, Mowlavi explique également le sens profond de certains actes religieux, et notamment de la prière. Le *Masnavi* raconte ainsi l'histoire d'un homme qui passait son temps en prière et ne faisait que murmurer: "Dieu… Dieu…" Un jour, le Diable lui apparut et lui dit: "Toi qui n'arrêtes pas de dire "Dieu, Dieu" du matin au soir, as-tu déjà entendu un seul "Me voici" (*labbayk*) de Sa part?" Il sembla à cet homme que les paroles du Diable étaient justes. Il décida alors de cesser ses prières et s'endormit. Un messager lui apparût en rêve et lui dit: "Pourquoi as-tu cessé tes invocations?" Il répondit: "Malgré ma persévérance et tout mon amour, je n'ai jamais entendu ne serait-ce qu'une fois "Me voici"." Le messager lui dit: "Je suis chargé de te dire de la part de Dieu que c'est justement tes "Dieu… Dieu…" qui sont notre "Me voici…":

Ne pas pouvoir se confier à Dieu est assimilé à la pire des pauvretés. Mowlavi veut ici transformer les regards et nous faire comprendre à quel point nos conceptions communes de la pauvreté et de la richesse sont éloignées de leur signification réelle.

"Cet "Allah" que tu dis est mon "Me voici".[17]
Ta supplication, ta douleur, ta ferveur sont Mon messager vers toi.
Tes démarches et tes efforts pour trouver un moyen de M'atteindre,
C'était en réalité Moi-même qui te tirais vers Moi et libérais tes pieds.
Ta crainte et ton amour sont le lacet pour saisir Ma grâce:
En réponse à chacun de tes "Ô Seigneur", il y a maint "Me voici" de Moi."[18]

Ce vers exprime que le fait même de ressentir de la douleur mêlée d'amour et de prier est un signe de la proximité de Dieu, et que le fait même de prier est en soi une réponse. Se trouve ici évoqué un point très profond au sujet de la prière qui ne doit pas seulement être considérée comme un moyen, mais est aussi un but en elle-même. Cette réalité rejoint plusieurs versets du Coran, liant la prière à une attention de Dieu (25:77) ainsi qu'à l'existence d'une proximité intense entre Dieu et l'homme: "*Et quand Mes serviteurs t'interrogent sur Moi… alors Je suis tout proche: Je réponds à l'appel de celui qui Me prie quand il Me prie.*" (2:186).

A l'inverse, ne pas pouvoir se confier à Dieu est assimilé à la pire des pauvretés. Mowlavi veut ici transformer les regards et nous faire comprendre à quel point nos conceptions communes de la pauvreté et de la richesse sont éloignées de leur signification réelle:

"Dieu a donné à Pharaon des centaines de biens et de richesses,
De sorte qu'il prétendait à la puissance et à la majesté.
Durant toute sa vie, cet homme pervers n'éprouva aucune peine

Qui lui eût permis de se lamenter vers Dieu.

Dieu lui octroya l'empire de ce monde, mais Il ne lui donna pas la douleur, la souffrance et le chagrin.

La douleur vaut mieux que l'empire du monde,

Puisqu'elle te fait appeler Dieu en secret."[19]

Mowlavi exprime ici en quelques vers toute la philosophie de l'épreuve et du chagrin comme moyens de comprendre sa propre faiblesse et de se tourner vers Dieu, reprenant ainsi une thématique récurrente du Coran: "*Nous vous éprouverons par un peu de peur, de faim et de diminution de biens, de personnes et de fruits. Et fais la bonne annonce aux endurants, qui disent, quand un malheur les atteint: "Certes nous sommes à Dieu, et c'est à Lui que nous retournerons". Ceux-là reçoivent des bénédictions de leur Seigneur, ainsi que la miséricorde*." (2:155-157) Un autre exemple est celui de Jonas, qui fut conduit à retourner vers Dieu et à être sauvé grâce au terme d'une dure épreuve: "*Et Zûl-Nûn (Jonas) quand il partit, irrité. Il pensa que Nous N'allions pas l'éprouver. Puis il fit, dans les ténèbres, l'appel que voici: "Pas de divinité à part Toi! Pureté a Toi! J'ai été vraiment du nombre des injustes". Nous l'exauçâmes et le sauvâmes de son angoisse. Et c'est ainsi que Nous sauvons les croyants.*" (21:87-88).

La prière mais aussi l'épreuve sont donc autant de grâces permettant de susciter un sentiment d'humilité dans le cœur des hommes pour les faire revenir à Dieu:

"*Cinq fois par jour, le serviteur de Dieu est invité à se lamenter:*

"Viens à la prière rituelle et lamente-toi!"

L'appel du muezzin est: "Hâte-toi vers la félicité", et cette félicité est cette lamentation et ces requêtes.

Celui que tu désires rendre affligé – tu fermes à son cœur le chemin de la lamentation [...]

Et (au contraire), Tu conduis à une humble supplication l'esprit de celui que Tu désires sauver de l'affliction.

Tu as dis dans le Qor'ân qu'en ce qui concerne ces gens sur lesquels est tombée



▲ *Les anges honorant le statut éminant d'Adam, Supplément persan 1313, fol. 6v*

cette lourde vengeance,

C'était parce qu'à ce moment ils refusaient d'implorer humblement que l'affliction puisse leur être évitée.

Mais, étant donné que leurs cœurs étaient endurcis, leurs péchés leur parurent comme un service obéissant.

Tant que le pécheur ne se juge pas rebelle, comment les larmes peuvent-elles être couleur de ses yeux?"[20]

Ces quelques vers font explicitement référence à des versets du Coran évoquant que les peuples sont responsables de leur destin, et qu'une prière de leur part peut repousser un châtiment divin: "*Nous avons, certes, envoyé (des messagers) aux communautés avant toi. Ensuite Nous les avons saisies par l'adversité et la détresse - peut-être imploreront-ils (la miséricorde)! Pourquoi donc, lorsque Notre rigueur leur vînt, n'ont-ils pas imploré (la miséricorde)? Mais leurs cœurs s'étaient endurcis et le Diable enjolivait à leurs yeux ce qu'ils faisaient.*" (6:42-43). Chaque épreuve recèle donc une miséricorde dont le but est de recréer un lien entre les créatures et Dieu: "*Nous n'avons envoyé aucun prophète dans une cité, sans que Nous n'ayons pris ses habitants ensuite par l'adversité et la détresse afin qu'ils implorent (le pardon).*" (7:94);

L'unicité divine

Comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, Mowlavi accorde une importance centrale à la question de l'unicité non seulement divine, mais aussi du *regard*. Il invite constamment ses lecteurs à se déprendre d'une vision double consistant à voir les réalités d'une monde d'un côté, et Dieu, tel un être éloigné au sommet du firmament qui aurait laissé le monde livré à lui-même jusqu'au Jugement dernier. Le *Masnavi* vise ainsi à donner un regard *unifiant* sur le monde, en soulignant que l'ensemble de ses réalités manifeste un aspect de la bonté et de la volonté divines. Dans un dialogue entre Dieu et Azraël qui, chargé de prendre les âmes des hommes, craint de se faire haïr par eux, Dieu lui annonce qu'il va faire créer certaines causes apparentes de décès, telles que les maladies, afin que les gens ne considèrent pas directement son ange comme responsable de leur mort. Ce contexte sert de prétexte à l'évocation de serviteurs "plongés dans l'unicité divine" qui ont réussi à se départir de ce double regard:

"*Azraël répondit: "Ô Seigneur, il y a aussi de tes serviteurs qui détruisent (l'illusion des) causes, ô Tout-Puissant."*

Leur œil voit à travers la cause; par la grâce du Seigneur, il passa au-delà des voiles.

Il a acquis le collyre de l'Unité chez l'oculiste de l'extase et a été délivré des maux et des infirmités.

Ils ne considèrent pas la fièvre, la dysenterie, la phtisie: ils n'admettent pas ces causes dans leur cœur;

Car chacune de ces maladies a son traitement: quand elle devient incurable, c'est l'acte du Décret divin.

Sache avec certitude que chaque maladie comporte son remède,

Comme la fourrure est le remède pour la souffrance du froid;

Cependant, lorsque Dieu veut qu'un homme soit gelé, le froid pénètre même cent fourrures [...]

Comment la perception du Voyant serait-elle voilée par ces causes secondaires, qui sont un voile leurrant le sot?

Quand l'œil est tout à fait parfait, il perçoit l'origine;

Quand un homme louche, il voit le résultat."[21]

Ce poème rejoint l'invitation permanente du Coran à ne pas limiter son regard aux apparences, et ne considérer aucun phénomène comme étant indépendant de Dieu: "*Lorsque tu lançais (une poignée de terre), ce n'est pas toi qui lançais: mais c'est Dieu qui lançait.*" (8:17); "*Il est le Premier et le Dernier, l'Apparent et le Caché, Il est l'Omniscient.*" (57:3).

Une telle vision pourrait être qualifiée de déterministe. Cependant, Mowlavi prend résolument le contrepied d'une telle vision du monde – notamment défendue par les ash'arites - en rappelant le rôle central de l'homme et de sa liberté métaphysique, qui seule lui confère toute sa valeur et lui permet d'atteindre le statut de lieu-tenant de Dieu (*khalifat Allah*) sur terre:

"*Sa parole du serviteur de Dieu (le Prophète) "Ce*

que veut Dieu arrivera" ne signifie pas:
sois paresseux en cette affaire;
Au contraire, c'est une incitation au dévouement et à l'effort, signifiant:
"Rends-toi absolument prêt à effectuer ce service."[22]

***

Nous conclurons par trois derniers vers directement inspirés du Coran et de l'ascension céleste (*mi'râj*) du prophète Mohammad - qui le conduisit à une proximité de moins de "deux portées d'arc" (53:9) de Dieu, là où même l'ange Gabriel ne pouvait se rendre -, invitant l'homme à se mettre en route vers l'infini, vers sa propre perfection qui n'est autre que son Seigneur:

"*Dépasse l'homme et les controverses, et pénètre sur la rive de la mer de l'esprit de Gabriel.*
Alors, l'esprit de Ahmad (Mohammad) te donnera un baiser, et Gabriel se retirera par crainte de toi
Et dira: "Si je m'avance vers toi à la distance d'une portée d'arc, je serai immédiatement consumé."[23] ■

---

1. Safâ, Zabihollah, *Moqaddameh-i bar Tasavvof* (Introduction au soufisme), Vol. 4, Ketâb-hâye Simorgh, 1355 (1976), p. 53.
2. Djalâl-od-Dîn Rûmî, *Mathnawî*, traduit du persan par Eva de Vitray Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, éditions du Rocher, 2e edition, 2004, Préface, p. 49.
3. Ibid.
4. Ibid, livre sixième, p. 1473.
5. Ibid, livre troisième, p. 534.
6. Ibid, livre cinquième, p. 1353.
7. Ibid, livre premier, p. 53.
8. *Ghurar al-Hikam*: 9865/9965/6998/7855 - 7856/7829 - 7832/3126/7946/1093/10927/10937
9. Djalâl-od-Dîn Rûmî, *Mathnawî*, traduit du persan par Eva de Vitray Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, éditions du Rocher, 2e édition, 2004, Livre premier, pp. 137-138.
10. Ibid, livre quatrième, p. 952.
11. Ibid, pp. 928-929.
12. Ibid, Livre quatrième, p. 952.
13. Ibid, p. 953.
14. Ibid, livre deuxième, p. 320.
15. Ibid, livre quatrième, p. 928.
16. Ibid, livre troisième, p. 771.
17. *Ney ke ân Allah-e to, labbayk-e mâst*
18. Ibid, livre troisième, p. 542.
19. Ibid, p. 542.
20. Ibid, livre cinquième, p. 1190.
21. Ibid, p. 1197.
22. Ibid, p. 1298.
23. Ibid, livre quatrième, p. 953.

Bibliographie:

-Djalâl-od-Dîn Rûmî, *Mathnawî*, traduit du persan par Eva de Vitray Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, éditions du Rocher, 2e edition, 2004.
-Motahhari, Morteză, *Ensân-e kâmel*, Enteshârât-e Sadrâ, p. 68.
-Halabi, 'Ali Ashghar, *Ta'sir-e Qor'ân va hadith dar adabiyât-e fârsi* (L'influence du Coran et des hadiths dans la littérature persane), Enteshârât-e Asâtir, 1374 (1995).
-Ghazzâli, Mohammad, *Ihyâ' al-'Uloum*.
-Taqi Pournâmdâriân, "Negâhi ejmâli be she'r va andisheh-ye Mowlavi" (Aperçu général de la poésie et de la pensée de Mowlavi), *Farhang*, No. 63-64, Automne-Hiver 1386 (2007), pp. 165-194.
-Ne'mati Limâyi, Amir, "Tajalli-e Qor'ân dar *Masnavi-e Ma'navi*" (La manifestation du Coran dans le *Masnavi*), site internet www.hozehonari.ir, page consultée le 4 janvier 2012.

Mowlavi, poète de l'amour

Shahâb Vahdati

Laissé en route par la caravane, un pèlerin se croit perdu et prie Dieu de l'aider. Chemin faisant, dans son désespoir, il aperçoit au loin la silhouette d'un homme en qui il fonde son espoir. Priant, il lui demande de le ramener chez ses camarades. L'homme accepte de bon cœur et le ramène à sa caravane. Le pèlerin lui demande alors son identité. L'homme rougit et tente d'éviter de répondre: "Quelle est cette étrange enquête? Tu as été libéré de ton tourment et tu as atteint ton but." Le pèlerin jure alors qu'il ne le laissera pas repartir sans savoir qui il est. L'homme lui dit alors qu'il est Satan. Celui qui croit en Satan et qui fonde son espoir en lui atteint son désir. Et celui qui regarde le Prophète sans espoir, perd le droit chemin, comme Aboujahl. (D'après *Kolliât-e Shams*)[1]

Le cœur de Mowlânâ Jalâl al-Din Balkhi fut sans doute l'un des plus beaux lieux de résidence que connut l'amour. Se préoccupant des débats scientifiques, menant des polémiques ferventes jusqu'à l'âge de 38 ans, la rencontre d'un homme entraîna un changement cataclysmique dans son esprit, le projetant bien loin de ce monde matériel vers lequel il ne songea plus ensuite à retourner. La faible lumière de la logique est seule responsable de la séparation imposée au genre humain, genre issu d'une même essence, qui est l'amour ineffable:

"*Si je décris l'amour continuellement, cent fois le monde sera consumé avant que j'y arrive,*

Le monde a des limites, mais la peinture de l'amour n'en a point

L'amour se dénonce par les plaintes du cœur, nulle maladie ne lui est comparable,

L'amour a une toute autre origine, il est l'astrolabe des mystères divins

Qu'il est impossible d'exprimer par la langue."

(*Masnavi*, livre 1er, chapitre 1)

Bien que l'herméneutique et l'interprétation sacrées - que Mowlavi pratiquait avant la rencontre avec Shams - permettent d'établir certains éclaircissements sur la langue, elle demeure muette et seul l'amour peut la rendre éminemment éloquente. Quand la plume se précipite pour décrire l'amour, elle se fend à mi-chemin, sous l'effet de ce même amour.

Outre l'amour de Dieu, le mysticisme de Mowlavi recherche la découverte du sens profond de l'univers comme manifestation de ce même amour, devant provoquer un détachement vis-à-vis de l'apparence du réel. Néanmoins, cet amour est subordonné aux propres capacités et mérites de l'amant:

«*Ivre et aveugle, je m'y suis rendu et ai dit: "Ô belle! Tends l'oreille, puisque tu m'as rendu fou."*

Elle dit: "Vois-tu cet anneau dans mon oreille? Tu n'as qu'à l'en détacher comme une boucle."

Je tendis la main vers cette boucle; elle dit, me demandant de la lâcher:

"Tu n'y entreras que lorsque tu seras une perle royale, car l'âne de Jésus ne l'accompagna point dans les cieux»

(*Divân-e Shams*, ghazal 1103)

Les *dhikrs* ou chants et déclamations répétitifs sont tous destinés à ce que l'expérience de l'amour perdure et illumine l'âme du soufi. Les danses et les chants, lorsqu'ils sont accompagnés d'un reniement catégorique de l'apparence du monde extérieur, ont la même fonction, et suggèrent l'idée salvatrice de la réunion finale avec le Créateur. Ainsi, nulle offense ou calamité ne parvient à menacer la solidarité intérieure de tous les éléments d'élévation qui assurent le bonheur imaginal du mystique. Débarrassé des contraintes du physique (faim, douleur, frustrations, etc.) et muni d'une vision sublime, l'homme trouve enfin et malgré sa ruine physique et extérieure, l'habitat qu'il mérite et que méritent sa dignité et son

intelligence. Ainsi, seul son intellect parvient à répondre aux exigences de l'Intellect suprême. Cet Intellect crée un univers chaleureux, calme et hospitalier, accueillant l'homme comme le sein maternel et le nourrissant à la fois d'affection et de satisfaction.

Le bonheur exige un dévouement inconditionnel chez l'adepte soufi. La fusion dans le Créateur marque l'apogée de la quête mystique. Cet état, où toute séparation de Dieu est interdite, rappelle le Christ qui demandait à ses disciples de tout délaisser pour entrer dans le royaume de son Père. Mowlânâ ne pardonne la moindre absence de volonté chez son adepte qui est censé témoigner d'une présence forte et perpétuelle de la vérité divine dans son esprit. Mowlavi lui-même est passé par cette épreuve, que lui a fait subir son maître Shams. Cette anecdote raconte la mise à l'épreuve de Mowlavi par Shams. Ce dernier tente Mowlânâ en le mettant face à la fragilité du statut social:

"*Mowlânâ était le mufti de Konya, un homme réputé saint. Un jour, Shams Tabrizi, qu'il hébergeait, fit le vœu de boire du vin. Mowlânâ s'en alla au marché juif pour s'en procurer. Sur le chemin du retour, Shams, qui l'avait suivi durant tout le trajet, commença à ameuter les gens et crier au scandale. Il s'écriait: "O musulmans! Venez voir ce que votre mufti cache sous son manteau, une carafe de vin qu'il a achetée au quartier juif, voyez bien derrière qui vous priez Allah!" Mowlânâ paniqua, Shams prit la carafe et la jeta par terre. C'était du vinaigre.*"[2]

Cette histoire réelle montre comment Shams, qui s'était arrangé avec des amis juifs, fit sentir à Mowlavi le poids des conventions et la fragilité de la vraie liberté, qui se soucie peu de l'estime sociale.

Mowlânâ nous emmène dans un labyrinthe magique, au début du XIIIe siècle, à une époque où l'Iran vit la plus ténébreuse étape de son histoire; les invasions successives des Mongols, qui rasent littéralement le pays, et un peuple réduit à l'esclavage, n'ayant rien d'autre que son imagination comme refuge, quand le réel n'est que ruines et décombres. C'est alors et dans ces conditions néfastes que naissent des géants comme Hâfez, Mowlânâ ou Sa'adi, faisant de l'esprit et de l'imagination, seules facultés demeurant, un pilier pour

Cette histoire réelle montre comment Shams, qui s'était arrangé avec des amis juifs, fit sentir à Mowlavi le poids des conventions et la fragilité de la vraie liberté, qui se soucie peu de l'estime sociale.



▲ *Enluminure illustrant un poème de Mowlavi, Rezâ Badrossamâ*

ériger l'immense édifice d'un art qui transmet l'enseignement mystique.

Le mysticisme fougueux de Mowlavi entend fonder, au moyen de l'amour, ce que l'herméneutique lente et paralysée par ses doctrines et préceptes désuets est incapable à instaurer. Ses principes impressionnent à la fois le cœur et l'intellect. Mais la connaissance divine du mystique ne s'obtient qu'au prix d'une investigation profonde, car elle est à son tour subordonnée à la profondeur de l'esprit humain.

Le mysticisme fougueux de Mowlavi entend fonder, au moyen de l'amour, ce que l'herméneutique lente et paralysée par ses doctrines et préceptes désuets est incapable à instaurer.

Pour Mowlavi, c'est seulement parce que nous aimons que la vie, si merveilleuse, donne tant. L'amour s'oppose ainsi à la sagesse et à la dialectique, l'argumentation a des *«jambes en bois»*, elle a la faible lumière d'une bougie ternissant avec l'aube de l'amour. Le langage même est incapable de décrire cette substance noble, cette dignité ineffable qu'est l'amour.

Cette ardeur, il faut que le sachent les sages, est la seule qui puisse guider les "seigneurs du bon goût". L'amour n'a pas de limite et tout individu peut aimer démesurément et à l'infini. Croyant fermement en cela, le soufi ardent en Mowlavi n'a de cesse de réclamer son Dieu qui est Amour, mais celui-ci semble-t-il avoir cessé d'être subordonné par rapport à Celui-là, pour devenir lui-même l'objectif essentiel de cette entreprise formidable qu'est *"aimer"*.

Cet amour ne calcule pas, son objectif n'est que d'attirer. N'ayant trouvé que sécheresse et stérilité dans la science, laquelle n'a rien pu conserver à cause de l'étroitesse de sa vision et du nombre restreint des facultés de perception, Mowlavi se tourne alors vers l'Intérieur dont son ami Shams lui a révélé la splendeur magistrale

La dévotion de Mowlânâ à la fabrication de son florilège poétique a cependant une histoire plus complexe. L'homme de science et uléma notoire qu'il était tout comme son père cherchait à dévoiler les mystères divins en interprétant le texte coranique, ainsi que les écritures saintes des maîtres du soufisme. Pourtant, la rencontre avec Shams, qui préconisait une communion directe avec Dieu, révolutionna sa pensée et ses principes. Il rejeta désormais son ancien moi de théologien, jurisconsulte et enseignant, pour pratiquer le soufisme des derviches errants, dédaigneux du monde.

Cette conversion ne fut pas cependant sans susciter des inimitiés chez ses adeptes à l'égard de Shams. Sa mort est surtout la réaction d'un peuple qui chérissait démesurément leur guide spirituel, le voyant s'éloigner à cause de la fréquentation "nuisible" de l'étrange va-nu-pieds qu'était Shams. Mais cette opposition eut une conséquence paradoxale, car Mowlânâ se décida plus que jamais à avancer la nouvelle religion de l'amour, abandonnant ainsi tout le fardeau des traditions anciennes, évoquant Jésus et son opposition face aux enseignements désuets et insensés des rabbins.

Se dévouant définitivement à son entreprise poétique, il travailla notamment le *ghazal* (forme traditionnelle du sonnet

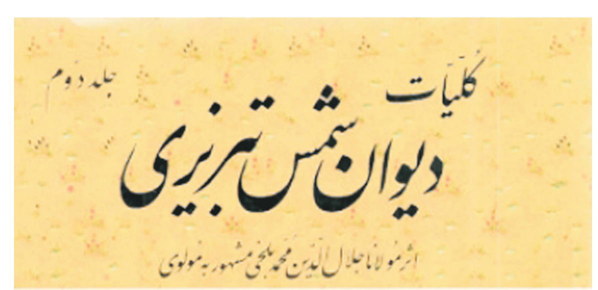
constituée de douze lignes rimées), qui atteignit un nouveau sommet dans la littérature persane avec son *Divân-e Shams-e Tabrizi*. Les 30 000 distiques de ce recueil chantent simplement l'amour. Cet amour n'est pas un concept théorisé, abstrait et stérile. Il a des représentations figurées et humaines. Après la disparition de Shams, Mowlânâ trouva l'incarnation de cet amour chez Salâheddin Zarkoub, orfèvre de son état, et après la mort de celui-ci, chez l'un de ses disciples, Hessâmeddin Tchalabi, à la demande et à l'aide de qui il composa son *Masnavi*, œuvre monumentale consacrée au savoir inné des choses.

Bien que les sciences théoriques conservent un statut important chez lui, il n'en reste pas moins que sa poésie transmet un mélange de pensée et de rituel (la danse des derviches tourneurs ou le *samâ'*). Il suffit pour le comprendre de lire ces lignes magnifiques où Mowlânâ nous donne une définition du soufi:

"Qu'est-ce qui fait un soufi? La pureté du cœur
Pas le haillon ni les convoitises perverses
Des vils liés à la terre qui volent son nom.
Il discerne dans tous les bas-fonds la pure essence
La facilité dans la difficulté, et la joie dans la tribulation
Sentinelles fantômes, aux matraques levées
Gardes du palais de la Beauté et écrins des rideaux,
Cédez-lui le passage, il passe sans peur,
Et montrant la flèche du Roi, entre."
(Kolliât-e-Shams)[3]

Voici encore quelques vers de ce poète extraordinaire:

"*Un moment du bonheur,*
Assis, toi et moi sur la véranda,
Nous sommes deux en apparence, mais ne faisant qu'un dans l'âme,
Sentant le courant de l'eau de la vie,
Les oiseaux chantent, les étoiles nous regardent,
Détachés de nous-mêmes, réunis enfin, nous sommes,
Indifférents envers le vacarme paresseux du monde,
Les oiseaux divins échangent des douceurs,
Comme nous qui rions ensemble."
(Kolliât-e-Shams, 2114) ■





▲ *Couverture du* Divân-e Shams *de Mowlavi, version corrigée et publiée par le professeur Forouzânfar*

1. Histoire citée sur le site www.mowlana.org/Pages/Shams/D05.aspx, page consultée le 15 janvier 2012.
2. D'après Shahâbeddin Yahyâ Sohravardi, *Le livre de la sagesse orientale*, traduit par Henry Corbin, Paris, Fayard, 1986.
3. Texte cité sur le site www.khamush.com/sufism/index.htm, page consultée le 15 janvier 2012. D'après une traduction de R. A. Nicholson.

Références:

-Mowlânâ Jalâleddin Balkhi, *Divân-e Shams Tabrizi*, corr. Mohammad 'Ali Movahhed, Téhéran, ed. Tcheshmeh, 2000.
-Mowlânâ Jalâleddin Balkhi, *Divân-e Shams Tabrizi*, corr. Reynold Nicholson, Téhéran, ed. Mowlavi, 1995.
-Mowlânâ Jalâleddin Balkhi, *Masnavi Ma'navi*, corr. Reynold Nicholson, Téhéran, ed. Mowlavi, 1995.
-Dashti, 'Ali, *Seyri dar Divân-e Ghazaliât-e Shams* (Survol du *Divân-e Ghazalliât-e Shams),* ed. Djâvidan, Téhéran, 1977.
- Sohravardi, Shahâbeddin Yahyâ, *Le livre de la sagesse orientale*, traduit par Henry Corbin, Paris, Fayard, 1986.

Étude sur le symbolisme des animaux dans le *Masnavi*

Figures interprétables et leur capacité à signifier

Najmâ Tabâtabâee

Lors de la création d'une œuvre littéraire, après avoir défini un objectif, le poète ou l'écrivain cherche à trouver les meilleurs termes et figures de style qui lui permettront de l'exprimer. Néanmoins, quand les significations sont complexes et difficilement compréhensibles pour le plus grand nombre, l'auteur tend à utiliser des moyens comme la métaphore ou l'allégorie dans le but de faciliter cette réception.

▲ *Miniature indienne, époque mongole*

L'emploi de l'allégorie dans la littérature persane est aussi ancien que cette littérature elle-même. Mowlavi est l'un des auteurs qui a su se servir impeccablement de cette ressource langagière. Ce maître littéraire a exprimé les notions complexes du mysticisme dans des genres populaires comme les légendes et les histoires, les rendant ainsi compréhensibles pour tout le monde. Certaines fables du *Masnavi* sont narrées par des animaux, les personnages principaux y sont des fauves ou des animaux domestiques. Cet usage recèle en lui des mystères; la lecture des odes exige une sorte de décodage. Si le lecteur ou l'interprète réussit à déchiffrer les secrets des termes et des symboles employés, sa réception des fables et sa compréhension de leur sens profond seront facilitées.

Mowlavi présente les animaux de façon différente dans ces poèmes: ils symbolisent parfois des significations matérielles, parfois spirituelles selon le contexte. Un nombre très significatif d'animaux est présenté à travers les pages du *Masnavi*: du plus grand, l'éléphant, au plus petit, comme la souris. On y trouve également une grande diversité d'oiseaux, de reptiles, de poissons... sans oublier les insectes tels que le moucheron, l'abeille, la fourmi, l'araignée et le papillon qui se voient aussi confier un rôle particulier dans ses œuvres.

En tenant compte de cette riche variété, cet article présente une analyse du symbolisme des animaux d'après le nombre de leurs occurrences dans le

Masnavi. Les animaux qui sont cités le plus fréquemment sont, dans l'ordre, la poule (l'oiseau), le lion, l'âne, le chien et la vache.

La poule (l'oiseau)

Selon Mowlavi, l'homme a le pouvoir de s'envoler vers l'amour divin. S'il ne recherche que les jouissances et les biens matériels, alors il ne pourra parcourir le chemin vers le salut. Au contraire, s'il s'efforce de développer sa dimension spirituelle, il atteindra cet amour céleste. Mowlavi utilise la poule comme symbole de l'homme matérialiste. Parmi les oiseaux, la poule et le coq sont incapables de voler. Cette métaphore évoque l'attachement de l'homme cupide aux biens de ce monde, qui ressemble à une poule en ce qu'il a oublié de voler. Cette image est néanmoins à double sens et peut aussi évoquer l'âme, cette dernière étant souvent comparée à un oiseau, enfermée dans la cage du corps. Le *Masnavi* reprend ce double symbolisme de l'oiseau pour évoquer à la fois l'attachement au corps et à l'âme:

«Il est une volaille domestique, non le Simorgh de l'air: il avale de bons morceaux, il ne mange pas ce qui vient de Dieu.»
(*Masnavi*, 1er livre, vers 2755)

Dans le *Masnavi*, le mot oiseau (ou poule selon les cas), *morgh* en persan, est employé 329 fois, sans compter six emplois de son synonyme arabe, *tayr*. Dans la plupart des cas, *morgh* désigne l'oiseau en général, c'est d'ailleurs pour cette même raison qu'il est traduit en français par «oiseau», mais nous conserverons ici l'équivalent «poule» dans certains cas pour souligner ce double symbolisme et marquer la différence entre



▲ *Miniature persane, Musée Guimet*

la poule et les oiseaux volants. Cependant, ce symbolisme ne se limite pas à exprimer le corps et l'âme, mais s'approfondit selon le contexte: *morgh* devient parfois le symbole des mystiques et des élus, ou à l'opposé, des esprits matérialistes et avides. Dans certains vers, des idées comme l'espoir, la pensée... sont associées à la notion de *morgh*.

Comme nous l'avons précisé, Mowlavi a fréquemment utilisé le terme de *morgh* pour désigner les oiseaux, quelle que soit leur espèce.

Mowlavi utilise la poule comme symbole de l'homme matérialiste. Parmi les oiseaux, la poule et le coq sont incapables de voler. Cette métaphore évoque l'attachement de l'homme cupide aux biens de ce monde, qui ressemble à une poule en ce qu'il a oublié de voler.



▲ *Miniature, époque et artiste inconnus*

Plusieurs sortes de poules, dans la langue du poète, sont évoquées en comparaison avec d'autres: ainsi, «la poule terrestre» désigne les hommes attachés à la vie, par opposition à «la poule aquatique» évoquant les élus clairvoyants. De même, y est évoqué un «oiseau faible» s'opposant à un «oiseau noble», qui exprime les mêmes significations:

«Les richesses terrestres sont un piège pour les oiseaux faibles; le royaume de l'au-delà est un piège pour les oiseaux nobles.»

(*Masnavi*, 4ème livre, vers 647)

À travers la fable de «L'oiseau et l'ombre», Mowlavi tente de déchiffrer la condition des âmes qui ne parviennent pas à se libérer des vaines illusions et finissent par s'épuiser. Cette histoire évoque un oiseau qui vole dans le ciel et projette son ombre sur la terre. Un chasseur ignorant qui a toujours les yeux tournés vers le sol et ne regarde jamais le beau ciel essaie de chasser l'oiseau et court après son ombre. Puisqu'il ne s'intéresse pas à la vérité, il est envahi par des illusions. Ce personnage, symbole des hommes qui ne voient que l'apparence, se fatigue après de longs et vains efforts et abandonne sa quête. Tel est d'ailleurs le destin de ceux qui n'arrivent pas à distinguer le réel du virtuel. Ils sont donc les esclaves de l'apparence des choses:

«Tel le chasseur qui a attaqué une ombre – comment l'ombre deviendrait-elle sa propriété?

L'homme a suivi fermement l'ombre d'un oiseau, tandis que l'oiseau sur la branche de l'arbre est tombé dans la stupeur.»

(*Masnavi*, 1er livre, vers 2808-2809)

L'Iran compte plusieurs proverbes contenant le terme de *morgh*. Dans certains vers du *Masnavi*, le poète se sert d'expressions comme *morgh-e bi hengâm* ou *morgh-e bi vaght, bi mahal* qui évoquent une poule ou un coq chantant au mauvais moment et réveillant tout le monde. Cette expression populaire est employée pour désigner une personne qui fait quelque chose au moment inopportun. Les anciens qualifiaient cet oiseau de sinistre et appelaient à lui couper la tête:

«Tu es un oiseau importun, il faut te couper la tête. On ne doit pas écouter les

excuses d'un sot.»

(*Masnavi*, 1er livre, vers 1159)

Le lion

Après le *morgh*, le lion est l'animal le plus cité dans le *Masnavi*. Le lion, *shir* en persan, ainsi que ses équivalents en arabe (parmi lesquels figure le terme de *asad*), y est employé 310 fois. Dans les cinq fables qui le mettent en scène, son attribut mis en valeur est le pouvoir.

Dans la fable intitulé «Le lion, le loup et le renard», le lion a le rôle principal. Il symbolise le pouvoir absolu. Dans cette histoire, les trois animaux vont à la chasse et prennent un taureau, une chèvre et un lièvre. En tant que roi de la jungle, le lion ordonne au loup de distribuer les proies – ce dernier s'exécute et en donne une à chacun. En voyant l'orgueil du loup qui ose diviser le butin en trois, en présence même du roi suprême, le lion réagit en le tuant:

«Il dit alors: «Avance, ô âne plein d'amour-propre!» *Il s'approcha, le lion le saisit avec ses griffes et le mit en pièces.»*

(*Masnavi*, 1er livre, vers 3048)

Le renard, qui venait d'être témoin du destin réservé au loup, offrit toutes les proies au roi. Satisfait de cet acte de générosité, le lion lui rendit tout ce qu'il venait d'obtenir.

Le lion est donc le symbole de la puissance absolue, il est celui à qui tout le monde doit obéir. Le lion est donc parfois utilisé pour symboliser Dieu, qui possède un pouvoir infini – mais, bien entendu, non arbitraire. Ce poème vient souligner qu'il faut tout sacrifier, même sa vie, à l'autorité divine. A un niveau moins élevé, le lion désigne également l'homme spirituel bienfaisant. Pour



▲ *Miniature, époque et artiste inconnus*

Mowlavi, l'une des morales de cette fable est également de tirer leçon du destin des autres et de ne pas commettre les mêmes erreurs.

De manière générale, le lion symbolise les croyants et les prophètes. L'un des concepts intéressant dans le *Masnavi* est la relation entre le lion et la chaîne. Dans une histoire mettant en scène le prophète Joseph et l'arrivée d'un invité, la jalousie et l'oppression des frères de Joseph est présentée au travers de la métaphore de la chaîne. Joseph lui-même est désigné par un lion, qui symbolise ici le croyant ou le saint. La fable transmet le message suivant: même si le lion est emprisonné dans des chaînes, il est toujours la créature la plus forte; il n'a peur de rien ni de personne:

«Joseph lui parla de l'injustice et de l'envie de ses frères; Joseph dit: «C'était comme une chaîne, et j'étais le lion.»»
(*Masnavi*, 1er livre, vers 3159)

Mowlavi présente parfois l'âme humaine au travers de l'image d'un porteur, ici de la bête de somme. Le fardeau porté par l'âme de l'homme peut être spirituel et contenir des pensées sublimes, mais peut aussi porter un fardeau sensuel et matériel contenant des croyances et des soucis sans valeur.
«Un âne est chargé de rubis et de perles, un autre de pierres et de marbre.
Divers fardeaux sont posés sur le dos des ânes, ne mène pas ces ânes avec la même baguette.»

Dans la fable narrant le retour à la vie d'ossements à l'issue d'une prière de Jésus, le lion représente la puissance et sa couleur noire évoque la colère et la férocité. Dans cette histoire, un homme ignorant apporte des ossements et demande à Jésus de les réanimer. Avec l'ordre et la volonté de Dieu, les os se transforment en un lion sauvage qui tue l'ignorant:

«Jésus prononça le Nom de Dieu sur les ossements à cause de la supplication du jeune homme. [...]
Un lion noir bondit, frappa une fois de sa patte et détruisit son image corporelle.»
(*Masnavi*, 2ème livre, vers 457,459)

Dans la plupart des cas, la signification de la symbolique du lion équivaut à celle présente dans la culture populaire des nations. La signification la moins utilisée reste celle liée à l'aspect mythologique de l'animal.

L'âne

En troisième place, l'âne, *khar* en persan, est utilisé 300 fois dans sept fables. Dans les différentes cultures, notamment dans les croyances populaires iraniennes, l'âne est symbole de l'ignorance et de la sottise:

«Toi, âne stupide, par manque de capacité, tu es resté gisant sur le sol faute d'un appui suffisant.»
(*Masnavi*, 2ème livre, vers 3096)

Mowlavi présente parfois l'âme humaine au travers de l'image d'un porteur, ici de la bête de somme. Le fardeau porté par l'âme de l'homme peut être spirituel et contenir des pensées sublimes, mais peut aussi porter un fardeau sensuel et matériel contenant des croyances et des soucis sans valeur:

«Un âne est chargé de rubis et de perles, un autre de pierres et de marbre.
Divers fardeaux sont posés sur le dos

des ânes, ne mène pas ces ânes avec la même baguette.»

(*Masnavi*, 6ème livre, vers 3241-3242)

Cet animal lorgne toujours vers la mangeoire et la nourriture. Pour cette même raison, il symbolise parfois la convoitise et la gloutonnerie et décrit les personnes qui ne cherchent qu'à satisfaire leur appétit matériel:

«Écoute, ne sois pas trompé, ô cœur, par chaque ivresse: Jésus est enivré par Dieu, l'âne est enivré par l'orge.»

(Masnavi, 4ème livre, 2691)

Si l'âme humaine tire leçon de ses expériences, elle ne sera jamais emportée par le mal. Dans les vers qui suivent, Mowlavi conseille aux hommes de ne pas faire preuve d'insouciance et de négligence face à leurs désirs et d'être attentifs à maîtriser les passions. L'âne est ici l'image de l'âme charnelle et incitatrice au mal, *nafs-e ammâreh* en persan, expression elle-même issue du Coran:

«Saisis le cou de ton âne et conduis-le vers la Voie, vers les bon gardiens et les connaisseurs de la Voie.

Attention! Ne laisse pas aller ton âne et ne retire pas ta main, car son amour est pour l'endroit où abondent les herbes vertes.»

(*Masnavi*, 1er livre, vers 2950-2951)

Le chien

Le chien, ou *sag* en persan, est évoqué par le poète dans six fables et il apparaît à 255 reprises dans le *Masnavi*, en incluant son équivalent arabe, *kalb*.

Selon diverses croyances, le chien est un animal fidèle dont le cœur bat au diapason de celui de son maître. Dans presque toutes les sociétés, la fidélité de cet animal est louée. Dans son œuvre, Mowlavi évoque certaines de ses caractéristiques comme l'amitié. L'un des points forts de cet animal est sa propension naturelle à être gardien et surveillant. Si un inconnu passe près de lui, il commence à aboyer et l'attaque:

«Mais toutefois, si un étranger passe par là, le chien se précipitera sur lui comme un lion féroce.»

(*Masnavi*, 5ème livre, vers 2942)

Néanmoins, la plupart des comparaisons et des métaphores qui se trouvent dans les œuvres littéraires persanes, dont le *Masnavi*, sont fondées sur les aspects négatifs de son caractère. Il est ainsi parfois présenté comme l'image du Démon:

L'âne est l'image de l'âme charnelle et incitatrice au mal, *nafs-e ammâreh* en persan, expression elle-même issue du Coran:
«Saisis le cou de ton âne et conduis-le vers la Voie, vers les bon gardiens et les connaisseurs de la Voie. Attention! Ne laisse pas aller ton âne et ne retire pas ta main, car son amour est pour l'endroit où abondent les herbes vertes.»

«Le chien, c'est-à-dire le Démon, que Dieu a fait exister et en qui Il ourdit cent pensées et projets rusés»

(*Masnavi*, 5ème livre, vers 2945)

Un autre adjectif négatif accordé au chien est la convoitise:

«Chaque poil de chaque chien devient comme une dent, bien qu'ils agitent la queue afin d'obtenir ce qu'ils veulent.»

(*Masnavi*, 5ème livre, vers 631)

Cette avidité voile le regard de l'homme et l'empêche de voir la réalité, tout en le faisant souffrir. Dans une autre fable, la vache, qui a le même rôle, doit être sacrifiée pour laisser l'âme s'envoler:

«Tue bien vite la vache, ton âme charnelle, afin que l'esprit caché puisse devenir vivant et conscient.»
(*Masnavi*, 2ème livre, vers 1448)

Dans d'autres vers, la vache est représentée telle quelle: un animal de ferme qui broute les champs. Lorsqu'elle est bicolore, moitié noire, moitié blanche, elle évoque la dualité des personnes ainsi que la bonne et la mauvaise face de l'homme. Elle est donc le symbole de ces deux faces opposées.

Les animaux du *Masnavi* symbolisent différents aspects de la personnalité de l'homme; cependant, leur évocation symbolique même n'est pas stable et change dans la plupart des cas, faisant alterner des aspects positifs et négatifs. L'objectif de Mowlavi n'est pas uniquement de narrer une histoire; il conduit aussi ses personnages à jouer des rôles opposés, voire à avoir une nature duale. L'image de chaque animal peut présenter une personnalité, une mentalité, une moralité ou une couche sociale particulière. A travers eux, le poète présente les croyances populaires, les caractéristiques physiques, morales ou spirituelles de l'animal pouvant être comprises par l'ensemble des cultures. Certaines images sont le fruit de l'imagination créatrice du poète lui-même. L'aspect essentiel de son symbolisme demeure caractérisé par un regard dépassant l'apparence naturelle des animaux, qui servent ainsi à exprimer des significations profondes aux dimensions morales et mystiques. Dans ce sillage et afin de mieux saisir le contenu des paroles, il nous conseille de lire entre les lignes et de ne pas se contenter de la forme:

«Ô mon frère, l'histoire est comme une mesure; le sens véritable est comparable au grain qui s'y trouve.
L'homme intelligent prend le grain du sens: il ne regarde pas la mesure, même si elle est retirée.»
(*Masnavi*, 2ème livre, vers 3622-3623) ■

Les animaux du *Masnavi* symbolisent différents aspects de la personnalité de l'homme; cependant, leur évocation symbolique même n'est pas stable et change dans la plupart des cas, faisant alterner des aspects positifs et négatifs.

Bibliographie:

-Mowlavi, Djalâl-od-Dîn, *Masnavi, La Quête de l'Absolu,* Traduction française de Eva de Vitray Meyerovitch et Djamchid Mortazavi, Édition du rocher, 1990, Lonrai, 1705 p.

-Kheyrieh, Behrouz, *Naghsh-e heyvânât dar dastân-hâye* Masnavi-e ma'navi (Le rôle des animaux dans les histoires du *Masnavi*), éd. Farhang-e maktoub, 2005 (1384), Téhéran, 280 p.

-Dâneshgar, Mohammad, *Majmou'e maghâleh-hâye hamâyesh-e dâstân pardâzi-e Mowlavi* (Ensemble des articles du colloque de la narration chez Mowlavi), éd. Mo'aseseh khâneh-ye ketâb, 2007 (1386), Téhéran, 536 p.

-Akram Gholâmi, 'Ali, *Kârkard tasâvir heyvânât dar* Masnavi *Molânâ* (La fonction des images des animaux dans le *Masnavi* de Mawlânâ), Thèse de master en littérature persane, Kermanshâh, Université Râzi, 2010 (1389), 258 p.

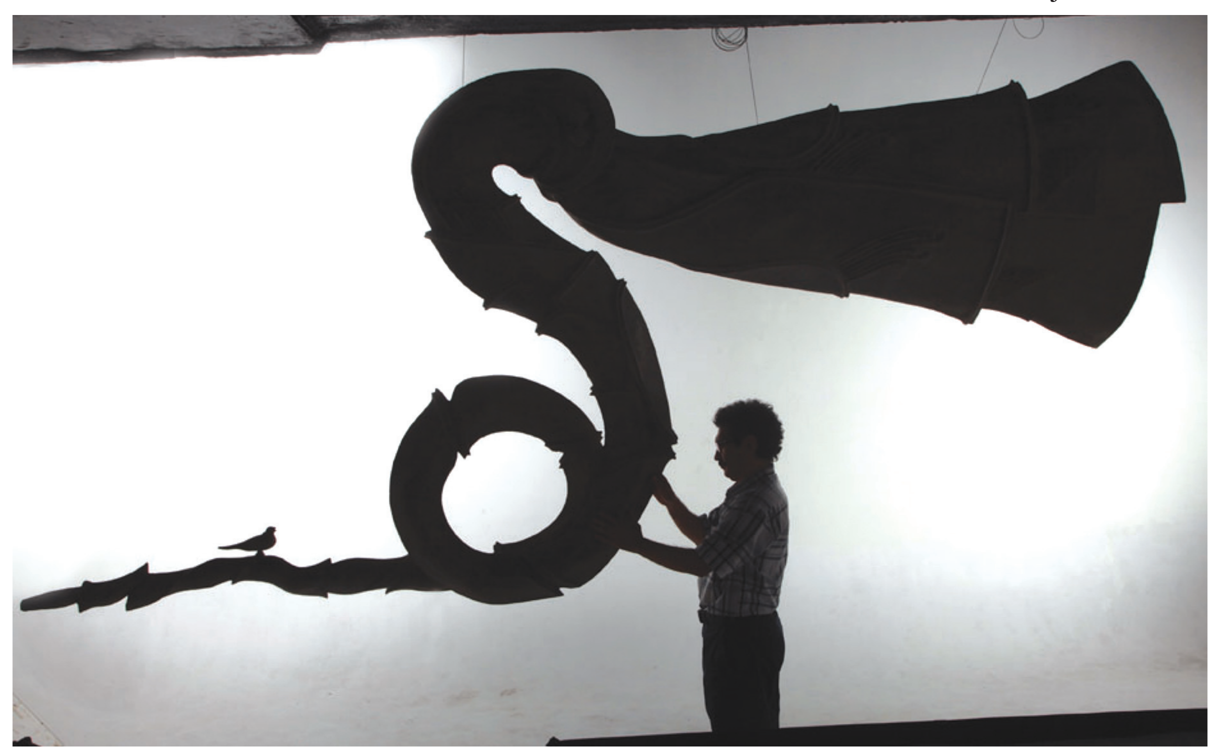
-Eftekhâri, Manijeh, *Baresi-e giâhân va heyvânât dar* Masnavi-*e Mowlavi* (Etude sur les végétaux et les animaux dans le *Masnavi* de Mowlavi), Thèse de master en littérature persane, Ghazvin, Université internationale Imâm Khomeini, 2008 (1387), 406 p.

Des sculptures inspirées par les poèmes de Mowlavi et Hâfez

Entretien avec Réza Lavassani

A l'occasion de l'exposition de ses sculptures à la Galerie Assar

Djamileh Zia



Réza Lavassani est peintre, graphiste et sculpteur. Ses activités artistiques s'étendent aux domaines de la lithographie et de la photographie. Il a également créé des masques et des décors de théâtre. Sa dernière exposition, qui a eu lieu à la Galerie Assar[1] du 30 septembre au 19 octobre 2011, regroupait cinq grandes sculptures en papier mâché inspirées des poèmes classiques persans. Au cours de l'entretien que j'ai réalisé avec lui, Réza Lavassani a parlé de son désir de créer des représentations picturales de la poésie.

Djamileh Zia: M. Lavassani, merci de nous dire pourquoi vous avez choisi le papier mâché comme matériau pour vos sculptures.

Réza Lavassani: Je voulais que ces sculptures aient l'apparence d'être en pierre, qu'on ait l'impression qu'elles sont lourdes, et qu'on se rende compte ensuite qu'elles sont en fait légères. Il y a là une contradiction qui me paraît intéressante. Par ailleurs, le papier mâché est un papier recyclé. Une partie du sens véhiculé par ces sculptures est celui du recyclage même, qui rejoint l'idée de retrouver quelque chose du passé sous une forme renouvelée. Le recyclage est quelque chose d'important actuellement dans le monde. Ainsi, utiliser du papier recyclé rend mon

travail contemporain, et en même temps, cela me permet de nouer un lien avec mon passé culturel car dans le passé, les Iraniens réutilisaient les papiers qui avaient servi; ils avaient un grand respect pour les arbres et ne voulaient pas les abattre en grand nombre; de plus, la fabrication du papier était une technique difficile. La tradition d'utiliser du papier qui a servi existe en Iran depuis au moins six siècles. Jusqu'au début du XXe siècle, on utilisait les papiers usités dans des créations artistiques: les fleurs artificielles, les plumiers (*ghalamdân*) et les reliures laquées étaient fabriqués avec du papier mâché. Par ailleurs, le papier en soi est quelque chose d'important pour moi.

D. Z.: En quoi est-il important?

R. L.: Le papier est important pour moi parce que le livre a été important pour les Iraniens; et pas seulement le contenu du livre. Le livre en tant que papier a été pendant longtemps le support des créations artistiques en Iran. Nous avons une longue tradition d'ornementation des livres; pendant longtemps, les dessins et les miniatures persanes furent exécutés sur du papier.

Utiliser du papier recyclé rend mon travail contemporain, et en même temps, cela me permet de nouer un lien avec mon passé culturel car dans le passé, les Iraniens réutilisaient les papiers qui avaient servi; ils avaient un grand respect pour les arbres et ne voulaient pas les abattre en grand nombre



Lion sur un blason (شیران علم)

Nous sommes tous des lions, mais des lions blasonnés sur un étendard: c'est le vent changeant qui fait notre attaque, d'instant en instant.
Le lion est visible et le vent invisible; que notre âme soit vouée à l'Invisible![2]

ما همه شیریم شیران عَلَم
حمله مان از باد باشد دم به دم
شیر پیداست و ناپیداست باد
دل فدای آن که ناپیداست باد

مثنوی مولوی



La trompette de la Résurrection (نفخ صور)

Je ne suis pas immobile comme les morts jusqu'au souffle de la trompette de la Résurrection,
L'Amour me donne vie à chaque instant par sa magie.[3]

من نیَم موقوف نفخِ صور همچون مردگان
هر زمانم عشق جانی می دهد زَفسون خویش

غزلیات شمس

D. Z.: On pourrait donc dire que vos sculptures inspirées des poèmes persans classiques constituent un lien entre le papier et la création artistique, comme les livres dans le passé. Qu'est-ce qui vous inspire dans la poésie persane classique?

R. L.: Ce qui m'inspire, c'est l'état dans lequel je suis quand je lis les poèmes persans. Cela me donne envie de créer une forme picturale du poème que j'ai lu; c'est-à-dire qu'en lisant un poème, une image se forme dans mon esprit, et je tente de matérialiser cette image. Je ne veux pas illustrer le poème en question; j'essaie, avec ma sculpture, de rendre la poésie visible.

D. Z.: Pourriez-vous expliquer ce que vous entendez par «rendre la poésie visible»?

R. L.: Je pense que la poésie - peu importe qu'elle soit classique ou moderne - peut avoir une forme picturale. C'est peut-être moins perceptible de nos jours, mais en Iran, dans le passé, on pouvait voir des images qui étaient littéralement de la poésie. Je pense que la poésie est un concept, un contenu, qui peut être placé dans des contenants différents; le contenant le plus connu est le langage, mais la poésie peut être véhiculée tout autant par d'autres contenants tels que le dessin, la musique, l'architecture, etc. Un poème de Hâfez me plonge dans un état

particulier… et je suis parfois plongé dans le même état quand j'entre dans une maison ancienne, quand je regarde une miniature persane, et même quand je regarde une porte en bois ancienne. Ces choses-là peuvent changer tout d'un coup mon univers; je suis subitement transporté ailleurs… cet ailleurs, c'est ce qui est pour moi «l'univers de la poésie». L'instant où mon état change, j'entre dans cet univers.

D. Z.: En somme, vous considérez que la poésie est une ouverture sur un autre monde.

R. L.: Je dirais que la poésie est l'essence de la culture persane, et du point de vue de cette culture, elle est effectivement ce qui m'introduit dans un autre univers. En Iran, presque toutes les choses ont été influencées par la poésie: la maison des gens, leur musique, ce qu'ils mangent, même leur façon de s'habiller étaient poétiques autrefois. La façon de décorer les plats, la saveur des plats cuisinés, tout cela est parfois de la poésie. Autrement dit, je pense que les Iraniens ont une pensée poétique qui se

En lisant un poème, une image se forme dans mon esprit, et je tente de matérialiser cette image. Je ne veux pas illustrer le poème en question; j'essaie, avec ma sculpture, de rendre la poésie visible.



On lui dit: On ne peut le trouver…(گفت یافت می نشود...)

Hier, muni d'une lanterne, le maître se promenait dans la ville,
Disant: «Je suis las des démons et des bêtes, c'est un Homme que je désire»!
On lui dit: «On ne peut le trouver, nous l'avons cherché bien longtemps».
Il répondit: «Celui qu'on ne peut trouver, c'est lui que je désire».[4]

دی شیخ با چراغ همی گشت گردِ شهر
گفت که از دیو و دَد ملولم و انسانم آرزوست
گفتند یافت می نشود جُسته ایم ما
گفت آن که یافت می نشود آنم آرزوست

مثنوی مولوی


Les arbres ploient sous leur fardeau (زیر بارند درختان)

Les arbres ploient sous leur fardeau, car ils ont des attaches. Ô l'heureux cyprès, il est libre du fardeau du chagrin![5]

زیر بارند درختان که تعلق دارند
ای خوشا سَرو که از بند غم آزاد آمد

حافظ

manifeste sous différentes formes, y compris sous des formes picturales. Par exemple, à mon avis, les dessins de «fleur et oiseau» (*gol-o-morgh*) qui existent en Iran n'auraient pas pu être créés sans la poésie persane. Moi, avec mes sculptures, je tente de renouer avec cette tradition.

D. Z.: Comment est «l'univers de la poésie» dont vous parlez? Quelle est sa caractéristique?

R. L.: Je précise que je ne parle que de la poésie persane parce que je ne connais pas suffisamment la poésie des autres pays. Je trouve qu'avec la poésie persane, la relation des gens avec le monde se transforme et devient plus spirituelle. La musique classique iranienne aussi a cet effet, de même qu'une lumière qui descend du plafond d'un bâtiment ancien construit en Iran. Ces choses-là peuvent très facilement me transporter ailleurs en un instant, transformer mon état. C'est cela l'essence de la poésie persane à mon avis. Et je précise que l'univers dans lequel la poésie persane me fait entrer n'est pas une atmosphère romantique; c'est un univers de clarté, en ce sens que la poésie me mets face à moi-même et me permets de comprendre ce que je désire, ce qui m'attire, ce qui me repousse. La poésie fait sortir les gens de leur contexte. Elle est une ouverture au monde et c'est pour cela qu'elle vivifie.

D. Z.: En somme, vous êtes en permanence en train de réfléchir sur la poésie.

R. L.: Oui. J'essaie d'apprendre la poésie, de réfléchir à propos de la poésie, et j'essaie surtout de vivre avec la poésie. Pour connaître mon passé, je n'ai pas d'autre choix. On ne peut pas pénétrer dans la culture persane uniquement par l'intermédiaire des images produites dans cette culture. Par exemple, pour comprendre ce qui a donné naissance à une calligraphie persane - qui est une œuvre picturale - il est nécessaire de passer par la poésie.

D. Z.: Vous dites que la poésie est ce qui caractérise la culture persane. A votre avis, est-ce que la poésie est encore importante de nos jours en Iran?

R. L.: A mon avis, la poésie est toujours aussi importante pour les Iraniens. La poésie est inséparable de la culture

persane, et c'est cela qui, je pense, rend la culture persane attrayante pour les gens des autres cultures. La culture persane est toujours aussi vivante pour les Iraniens: par exemple, de nos jours, il y a très peu d'Iraniens qui installent leur maison à la mode occidentale malgré ce qu'on pourrait croire; la majorité des Iraniens ont encore des croyances qui correspondent aux croyances iraniennes antiques; tous les Iraniens aiment encore les poèmes de Hâfez et les tissus de cachemire (*termeh*); derrière les camions et les autocars, on continue à inscrire des vers rimés, etc. Le plus souvent, les Iraniens ne font pas ces choix de façon consciente; ils placent les objets de façon symétrique sans savoir consciemment que la symétrie - et l'équilibre qu'elle représente - sont des principes très anciens dans la culture persane. Les Iraniens modifient même les plats étrangers pour les adapter à leur goût. C'est la même chose pour les images: quand vous regardez les peintures de l'époque qâdjâre par exemple, vous voyez que les hommes ont des vêtements occidentaux, c'est même parfois le portrait d'un occidental qui a été peint, mais la structure de la peinture est iranienne; un occidental ne pourrait pas dessiner comme cela. Cela montre que la culture persane est profonde.

D. Z.: Est-ce que vous composez des poèmes vous-même?

R. L.: Je m'y exerce. C'est une chose que l'on est obligé de faire pour comprendre ce qu'est la poésie. Mais l'univers poétique peut parfois être créé avec juste trois mots.

D. Z.: M. Lavassani, merci d'avoir accordé cet entretien à *La Revue de Téhéran*.

R. L.: Merci à vous. ■

---

1. www.assarartgallery.com.
2. Djalâl-od-Din Rumi, *Mathnavi*, Livre premier 29e partie: «Comment les disciples soulevèrent des objections contre le fait que le vizir se retirait dans la solitude», traduit du persan par Arefeh Héjazi.
3. Mawlânâ Djalâl Od-Din Rumi, *Divân-e Shams-e Tabrizi*, Ghazal n°1247 vers n°12, traduit du persan par Djamileh Zia. Il est écrit dans le Coran qu'à la Résurrection, l'ange Esrâfil soufflera dans sa trompette pour ressusciter les morts.
4. Mawlânâ Djalâl Od-Din Rumi, *Divân-e Shams-e Tabrizi*, Ghazal n° 441 vers n°14 et 15, traduit du persan par Eva de Vitray-Meyerovitch et Mohammad Mokri sous le titre «Odes mystiques», Editions du Seuil/Editions UNESCO (poche), 2003, p.241.
5. Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Ghazal n°169 vers n°7, traduit du persan par Charles-Henri de Fouchécour, Editions Verdier (poche), 2006, p. 493.
6. Hâfez de Chiraz, *Le Divân*, Ghazal n°111 vers n°1, traduit du persan par Charles-Henri de Fouchécour, Editions Verdier (poche), 2006, p. 379.


L'arbre de l'amitié (درخت دوستی)

Plante l'arbre de l'amitié, qu'il mène à son fruit le désir du cœur.
Arrache le jet d'inimitié, il produit des souffrances sans nombre.[6]

درخت دوستی بنشان که کام دل به بار آرد
نَهال دشمنی برکن که رنجِ بی شمار آرد

حافظ

La signification des motifs à fleurs sur les armes et armures iraniennes

Dr. Manouchehr Moshtagh Khorasani
Arun Singh



▲ *Revêtement mural montrant l'arbre de vie*

Introduction

La prolifération des motifs à fleurs sur les armes et armures iraniennes trouve ses racines dans la période antique, et nous observons cette prolifération jusqu'à la période qâdjâre. Est-il possible d'identifier les motifs à fleurs récurrents sur les armes iraniennes et armures? En outre, est-il important de comprendre leurs significations et les informations qu'ils transmettent? En premier lieu, il faut souligner que la représentation de fleurs sur les armes et armures iraniennes est symbolique, on y retrouve des références cérémonielles, religieuses et décoratives, très répandues parmi les populations de l'ancien Moyen-Orient et déjà présentes avant la création de l'Empire perse établi par Cyrus le Grand. Cet intérêt pour les motifs à fleurs des peuples antiques a continué à se développer chez les Perses anciens pour finalement s'intensifier lors de la période moderne.

Origine

Les revêtements muraux de Ninive à l'époque d'Assurnazirpal (IXe siècle av. J.-C.) montrent que les motifs à fleurs stylisés jouaient un rôle important dans la signification des thèmes cosmologiques, ainsi qu'une signification cérémonielle et décorative.

Ceci est un motif utilisé par les artisans assyriens, commandé par leurs rois, associant d'autres motifs lourdement chargés avec une signification symbolique. Dans ce contexte, les motifs floraux ont été utilisés en association avec le prétendu "Arbre de Vie". Il s'agit d'un diagramme qui illustre les trois niveaux

du monde dans la croyance des Anciens: tout d'abord le paradis, puis l'humanité et enfin le monde souterrain[1]. En effet, il représente l'axe du monde comme un arbre, entouré d'un type particulier de fleur. D'après Giovino, l'arbre sacré de Ninive pourrait être la représentation d'un chèvrefeuille[2]; dans ce sens, il est intéressant de noter que le chèvrefeuille est un motif qui se répète dans l'art et les tapis persans jusqu'aux temps modernes. La fleur qui entoure l' «Arbre de vie» sur ces revêtements muraux est, quand elle est stylisée avec des lignes dures, une représentation de l'étoile de Vénus, la déesse Ishtar assyrienne.

«L'Arbre de Vie» est considéré comme représentant la force vitale. Le tronc est symbole du père, les branches celui des enfants[3]. Selon Spieckermann, la déesse Ishtar a été assimilée dans l'histoire religieuse d'Israël sous le nom de «Astarté»; selon lui, c'est ce qui expliquerait le nom de «Astarté» dans les textes sacrés juifs[4]. Nous pouvons donc penser que l'utilisation des motifs floraux dans l'art persan peut exprimer des questions d'intérêts religieux et cérémoniels. D'un autre côté, dans le domaine de l'art, tout est question d'interprétation et pas nécessairement indicatif. De même, tout symbole peut avoir plusieurs conséquences différentes aussi bien directes qu'indirects[5]. Néanmoins, il reste possible d'identifier des thèmes clairs et redondants dans les motifs floraux ayant conservé la même signification malgré les changements historiques. Par exemple, pendant la période timouride en Iran, les tapis fabriqués portant des motifs floraux étaient une référence directe à l'idée du paradis des nomades mongols[6]. Il est évident que cette représentation rappelle fortement la conception d'Arbre Monde des Anciens. De même, il est important de souligner que les tapis timourides avaient des dessins géométriques. Ils ont été fortement stylisés pour ne pas avoir une ressemblance évidente aux fleurs, rappelant la culture persane, supprimée à cette époque[7].

On y retrouve des références cérémonielles, religieuses et décoratives, très répandues parmi les populations de l'ancien Moyen-Orient et déjà présentes avant la création de l'Empire perse établi par Cyrus le Grand. Cet intérêt pour les motifs à fleurs des peuples antiques a continué à se développer chez les Perses anciens pour finalement s'intensifier lors de la période moderne.



▲ *Stèle de Shamsi-Adad V en train de prier*

Les motifs floraux se sont répandus à travers l'Empire perse jusqu'à la fin de la période sassanide. Les artisans de l'Empire sassanide utilisaient à la fois des motifs décoratifs et figuratifs, y compris les boucles florales, dans leur art. Ces boucles florales sont réapparues plus tard pendant la période safavide[8]. Toutefois, les stucs à plantes sont considérés comme caractéristiques de l'art sassanide[9]. La période safavide est considérée comme particulièrement importante. C'est pendant cette période que l'art iranien a connu une transformation. En effet, les motifs à feuilles ont été remplacés par une renaissance des motifs floraux. On retrouve en particulier cette évolution à Tabriz, où la dynastie safavide a été fondée au Xe siècle de l'Hégire (XVIe siècle). Initialement, les motifs floraux de l'époque safavide étaient dominés par des représentations de fleurs en pleine floraison. C'est pourquoi ce type de représentation florale est, en général, associé avec le nord-ouest de la Perse, plus précisément Tabriz et ses environs[10].

Pour étudier la signification des motifs floraux sur les armes et armures de l'Iran, il faut noter l'utilisation de ces motifs sur d'autres objets, en particulier les tapis. Ceux-ci révèlent beaucoup d'informations sur le système utilisé par les artisans dans le choix de ces motifs. Ainsi il est possible de faire certaines déductions utiles à l'interprétation des motifs floraux sur les armes et armures iraniennes.

Les scènes de jardins en fleurs dépeintes pendant la période safavide sont en général associées avec l'idée du paradis[11]. Sous le règne des Timourides, les artisans de Herat créèrent le style de Herat, caractérisé par ses volutes et spirales en forme de fleurs[12].

On trouve de nombreux motifs floraux caractéristiques de certaines régions de l'Iran et de certaines périodes de l'histoire iranienne. Pour étudier la signification des motifs floraux sur les armes et armures de l'Iran, il faut noter l'utilisation de ces motifs sur d'autres objets, en particulier les tapis. Ceux-ci révèlent beaucoup d'informations sur le système utilisé par les artisans dans le choix de ces motifs. Mumford explique que la forme florale sur les tapis est typiquement persane, malgré l'influence manifeste d'autres régions et pays[13]. Ainsi il est possible de faire certaines déductions utiles à l'interprétation des motifs floraux sur les armes et armures iraniennes. Par exemple, les représentations florales qâdjâres sont en général identifiées par des petits enchevêtrements de motifs recouvrant complètement l'objet, avec des treillis de rosaces ou des fleurs. Il existe une représentation appelée *gol-o-bolbol* (la rose et le rossignol) associée à Fath 'Ali Shâh[14], où des fleurs et trois feuilles s'étirent vers le bas. On trouve les fleurs alignées dans la représentation *kolâh*[15]. Le style *serâpi*, originaire de la ville de Sarâb en Iran, est caractérisé par des vignes et des motifs floraux complexes. Il est presque similaire au style des peintres impressionnistes[16]. De cette façon, il est possible de rassembler beaucoup d'informations quant à la provenance des armes et armures iraniennes.

En continuant sur l'importance générale des motifs floraux, nous pouvons identifier un thème récurrent: celui de la création, de la mort et du passage entre le monde des vivants et des morts, qui

persiste depuis les temps anciens. Partout dans le monde occidental, il est d'usage de jeter des fleurs sur les tombes. En Iran et dans les pays qui l'entourent, la pratique est de jeter des tapis à motifs floraux, appelés *turbehlik.* Les motifs floraux sur ces tapis signifient le souhait d'avoir une expérience béatifique dans l'autre monde[17].

Il existe différents types d'inscriptions florales sur les armes et armures de l'Iran, appelées *tarh*. Le *tarh* de Fath 'Ali Shâh a déjà été analysé. D'autre part, le *tarh* de Shâh 'Abbâs est extrêmement important car on le retrouve très fréquemment. Ce *tarh* est unique car les vignes représentées, qui relient les fleurs, sont très fines, tandis que les fleurs elles-mêmes sont grandes et précises[18]. Un autre *tarh* essentiel est le *tarh minâ khâni*. Minâ Khâni était un souverain dans l'ouest de la Perse. Dans cette représentation, les fleurs sont reliées par des vignes en forme de losange, prenant alors la forme d'un diamant[19]. Nous pouvons également citer le *tarh* de Sardâr Aziz Khân, qui fut un administrateur de l'Azerbaïdjan (une province de l'Iran). Ce *tarh* est typique pour ses feuilles longues et allongées, pourvues de vignes ponctuées par des formes florales. Cette représentation rappelle le *tarh* de Shâh 'Abbâs, mais les feuilles y sont beaucoup plus grandes et remplacent les vignes fines[20]. Enfin, le *tarh gol-e hannâi* se caractérise par un motif floral avec de nombreuses petites fleurs peintes au henné, alignées pour former un diamant[21].

Le *buteh* est une variation importante des motifs floraux. Le mot *buteh* se traduit par «arbuste» ou «palmettes». Ce motif est commun à l'art persan[22]. Il est parfois représenté géométriquement d'une manière stylisée, et parfois d'une manière réaliste en utilisant des lignes courbes. Dans les deux cas, il existe de nombreuses façons différentes de représenter le *buteh*. Dans certains cas, les représentations peuvent indiquer la région d'origine d'un objet. Un autre nom désignant le motif *buteh* est *mir-e buteh*, ce terme ne faisant cependant pas référence à *Mir Serâband* (un type de tapis). *Buteh* désigne un large

Le *buteh* est une variation importante des motifs floraux. Le mot *buteh* se traduit par «arbuste» ou «palmettes». Ce motif est commun à l'art persan. Il est parfois représenté géométriquement d'une manière stylisée, et parfois d'une manière réaliste en utilisant des lignes courbes. Dans les deux cas, il existe de nombreuses façons différentes de représenter le *buteh*. Dans certains cas, les représentations peuvent indiquer la région d'origine d'un objet.

ensemble, alors que l'on parle de *mir-e buteh* pour une représentation asymétrique. Celle-ci est très ancienne, elle apparaît déjà dans les illustrations d'un ballon en cuir du Ve siècle[23]. Cette provenance ancienne du motif pourrait suggérer une continuation de la palmette assyrienne. Une autre hypothèse serait que le *buteh* s'est développé à partir de la forme d'une herbe indienne[24]. On a supposé que le *buteh* portait une signification symbolique, comme des yeux supposés protéger contre le Mal[25]. Mais il n'existe aucune preuve permettant de confirmer cette hypothèse. D'après Cammann, le *buteh* est une représentation de «l'oiseau-soleil», une créature allégorique qui garde l'entrée du paradis islamique et préislamique dans le Moyen-Orient[26]. Dans leur forme définitive et



▲ *Poignée d'une épée sassanide*[29]



▲ *Poignée d'un* shamshir *de la période safavide, avec le motif d'un chien courant*



▲ *Motif d'un chien courant*

typique, les motifs de type *buteh* n'apparaissent que jusque après le XVIIIe siècle[27]. Cependant le *buteh* avait déjà existé avant cette date sous des formes moins reconnues. La plupart du temps, le *buteh* n'apparaît pas sur les armes et armures dans la même forme réaliste qu'il prend généralement sur les tapis après le XVIIIe siècle. Les motifs de type *buteh* sont plus fréquemment représentés sous des formes géométriques et stylisées plutôt que réalistes. Ce sont ces mêmes formes réalistes que l'on retrouve souvent dans les environs du Khorâssân. Ces formes portant des fleurs bien visibles avec des lignes courbes pourraient être un reflet d'une influence indienne.

Les formes spirales qui se trouvent parfois sur des épées sassanides sont les précurseurs des motifs floraux. Elles constituent des symboles primordiaux et universels, qui représentent le mouvement circulaire du soleil dans le ciel[28].

Plus tard, elles ont évolué pour devenir des formes de feuilles appelées *eslimi*, comme parties des motifs floraux. Cependant, leur symbolisme est resté le même. Parfois, sur certaines armes ou armures, les formes en spirale ont été utilisées avec d'autres représentations, par exemple un chien courant[30]. Il faut cependant bien noter que la représentation des tiges dans ce cas n'est pas un motif floral habituel.

On peut observer différentes formes de motifs à nœud arabesque (*band-e eslimi*) sur les armes et armures persanes ressemblant aux mêmes motifs que ceux figurant sur les manuscrits persans[31].

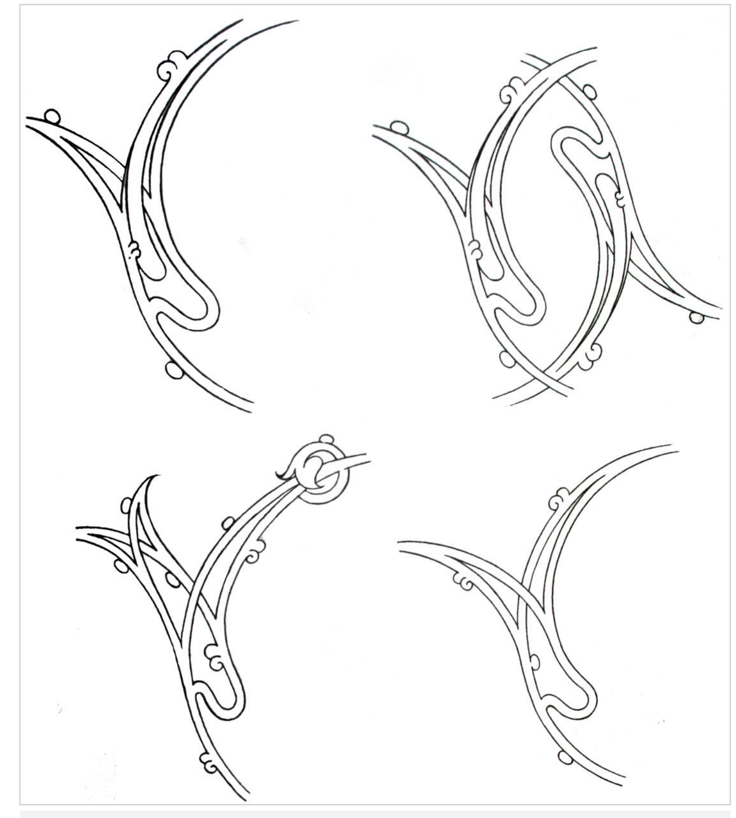
Dans tous les cas, il est possible d'identifier plusieurs motifs persans qui avaient une grande importance



▲ *Motifs de nœud arabesque (*band-e eslimi*) sur la base de lame de* pishqabz *de la période safavide*[32]

symbolique. Par exemple, le poisson représente le bonheur d'une famille, la tortue stylisée la longévité[33], le faucon stylisé est symbole de fertilité, le sablier représente le passage du temps et la mort, le ruban de nuages est symbole de la bonne chance[34]. Quant aux espèces de plantes, le saule pleureur et le cyprès représentent le chagrin et la mort. La rose assyrienne symbolise à la fois un désir insatisfait mais aussi le numéro sept (parce qu'elle fleurit sept ans). Le jasmin est considéré comme une fleur du Paradis car les nymphes au paradis islamique ont un parfum de jasmin. La tulipe symbolise l'hypocrisie, car fermée, elle est perpendiculaire, droite et noble, mais lorsqu'elle s'ouvre, c'est pour montrer un cœur noir. La fleur d'amande est la fleur de la jeunesse, de l'amour et du désir[35].

Comme nous l'avons évoqué, *buteh* est un nom générique désignant un



▲ *Motifs de nœud arabesque (*band-e eslimi*)*

arbuste, comportant parfois des fleurs. A titre d'exemple, l'illustration suivante montre un *shamshir* de la période qâdjâre ou zand, avec un motif floral sur le *boltchâq*.

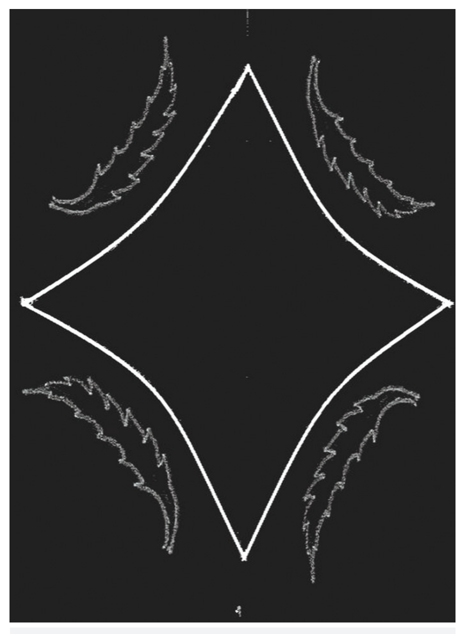
Un examen attentif révèle que ce motif est une représentation d'un *buteh* spécifique. Ce *buteh* est appelé *mâhi*, ou



▲ *Partie située au-dessous de la garniture du fourreau d'un* shamshir *de la période safavide*[36] *avec les tulipes*



▲ *Croisière d'un* shamshir *de la période zand*[37]



▲ Buteh *de* mâhi

poisson. Le *mâhi* représente le bonheur de la famille[38]. La région d'origine de cette représentation est le Herat. La méthode d'arrangement de ce *buteh* du Herat est simplement une fleur entourée



▲ *Motifs floraux sur la base de lame d'un* kârd

par un arrangement de tiges, prenant la forme d'un diamant. En outre, le *buteh*

du Herat doit, comme dans cette illustration, avoir une grande feuille parallèle à chaque côté de ce diamant floral[39]. En outre, il faut noter que la forme de *buteh* ici représentée porte des lignes courbes, d'une manière réaliste. Pour des raisons déjà évoquées, cette représentation réaliste est en accord avec la région du Khorâssân.

Motifs floraux sur les armes et armures

Le plus souvent, les poignards persans, appelés *khanjar,* sont décorés de motifs floraux mais également d'oiseaux aux couleurs vives[40]. Certains de ces poignards de type *khanjar* présentent des motifs floraux sur la base de leurs lames[41]. On retrouve également sur les couteaux persans, appelées *kârd*, très fréquemment des motifs floraux sur la base des lames, mais aussi sur le dos des couteaux et sur leurs manches, qui sont alors gravés ou ciselés[42].

Pour finir, les motifs floraux sont représentées sur tous les autres types d'armes et armures persanes, par exemple sur les armures de type *tchâhrâyne*, les casques appelés *kolâhkhud*[43] et les épées de type *shamshir*. L'épée *shamshir* suivante montre plusieurs représentations florales gravées et inscrites. ⟶

Elles constituent un exemple du style "petites fleurs", qui allie des fleurs en pleine floraison à des bourgeons. Dans ce style, les fleurs sont souvent des roses, des tulipes et des œillets, mais on trouve aussi parfois des noisettes. Ce style a continué à exister jusqu'au XVIIIe siècle[45]. Il faut préciser que les représentations d'oiseaux ne sont pas ici un exemple du style *gol-o-bolbol*, qui était un motif associé à Fath 'Ali Shâh durant la période qâdjâre.

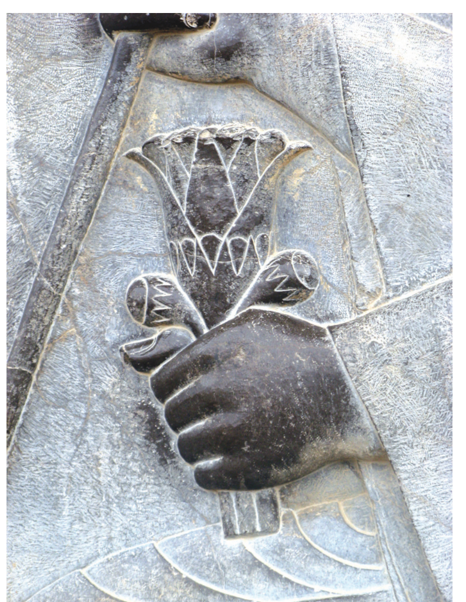






▲ *Croisière et garniture du fourreau d'un* shamshir *de la période safavide*[44]





▲ *Le roi achéménide Dârius tient un lotus dans sa main gauche à Persépolis*

Dans l'art persan, la représentation de la fleur de lotus, appelée *niloufar,* a une tradition très ancienne et très fréquente. Le roi achéménide Dârius tient un lotus dans sa main gauche, symbolisant la royauté et l'éternité. Ici, la fleur de lotus a douze pétales égaux, équivalents aux douze mois de l'année. Dans sa main droite, Dârius tient le sceptre royal. Nous pouvons observer une autre variation de la fleur de lotus à Persépolis représentant un lotus ouvert vu de haut. Dans cette représentation, la fleur a également douze pétales.

Les peintres des périodes zand et qâdjâre peignaient la fleur de lotus accompagnée d'autres types de fleur, telle que la rose, en une composition complexe.

Parfois, on représentait la fleur de lotus ouverte sur les armes et armures persanes,



▲ *Représentation de la fleur de lotus ouverte à Persépolis*



▲ *Représentation stylisée de la fleur de lotus sur la base de la lame d'un* pishqabz *de la période zand*[46]



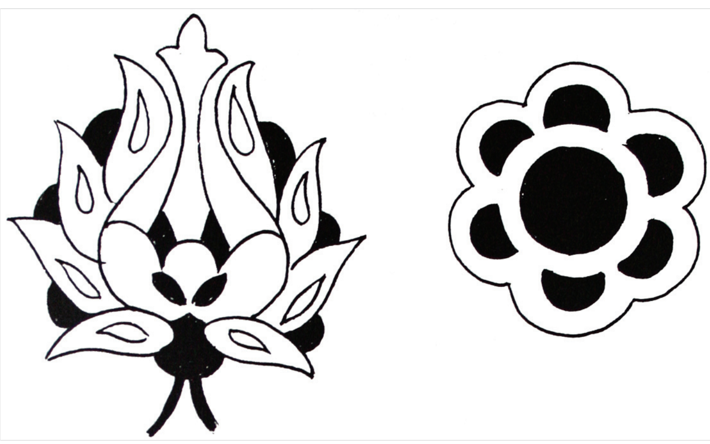
▲ *Représentation de la fleur de lotus ouverte sur la base de la lame d'un* shamshir *de la période zand*



▲ *Représentation de la fleur de lotus ouverte sur la poignée d'un* khanjar *de la période qâdjâre*

tout comme on l'utilisait sur les mosaïques persanes[47]. On la retrouve en l'occurrence sur la base de la lame d'un *shamshir* de la période zand[48] et sur la poignée d'un *khanjar* de la période qâdjâre[49]. Cette représentation de la fleur rappelle un lotus achéménide ouvert.

Dans l'art persan, la représentation de la fleur d'iris, appelée *zanbaq* ou *susan*



▲ *Représentation de la fleur de lotus ouverte sur les mosaïques persanes*



▲ *Représentation stylisée de la fleur d'iris sur la croisière d'un* shamshir

en persan, est également très fréquente[50]. Les peintres des périodes zand et qâdjâre peignaient la fleur d'iris avec d'autres types de fleur, comme la rose, selon une composition complexe. Avec ses trois pétales orientés vers le ciel et les trois autres tournés vers la terre, la fleur d'iris symbolise la trinité chez les Achéménides (Ahurâ Mazdâ, Mitrâ et Ânâhitâ)[51]. On la retrouve notamment en représentation stylisée sur la croisière et les garnitures du fourreau d'un *shamshir* de la période safavide[52].

Il existe plusieurs formes de palmettes sur les armes et armures persanes rappelant fortement celles des palmettes dans les mosaïques persanes[53].

Différents motifs sur les armes et armures persanes

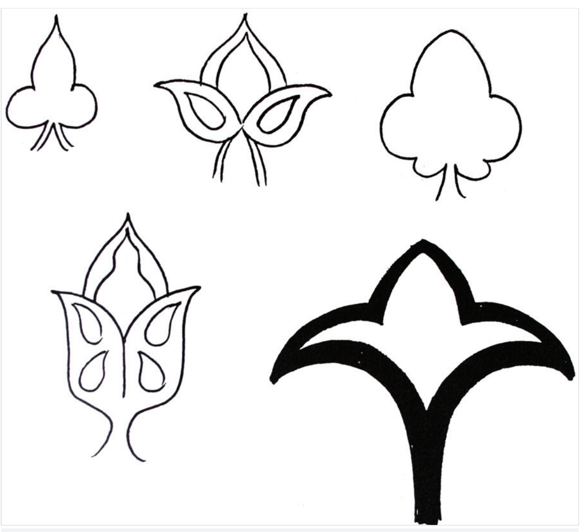
Un motif très commun sur les armes et armures persanes est le motif médaillon (*toranj*). Ce motif consiste en une combinaison du motif à fleurs et du motif arabesque[55]. Parfois, ce motif est associé à deux motifs symétriques plus petits (*sar-e toranj*)[56].

Un autre motif très commun sur les armes et armures persanes est le motif d'inscription. Ce motif, que l'on appelle *katibeh*, est une représentation décorative de plusieurs motifs. On utilisait ce motif en haut des premières pages des manuscrits persans, notamment pour les épopées et les poèmes[57]. On observe ces mêmes motifs sur les armes et armures persanes que l'on peut classifier en deux catégories distinctes:

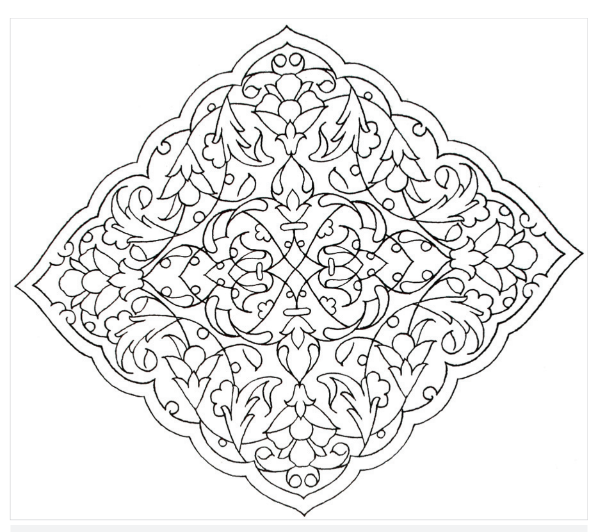
1) Le motif d'inscription dépourvu de texte, tel que le motif d'inscription sur la base de la lame d'une lance fourchue de la période qâdjâre[58].

2) Le motif d'inscription portant du texte, comme par exemple la signature du forgeron *Amal-e Assadollâh Esfahâni* [Travail de Assadollâh Esfahâni] sur la lame d'un *shamshir* attribué à Shâh 'Abbâs Safavide[59], ou bien la signature du forgeron *Amal-e Salmân Qolâm* [Travail

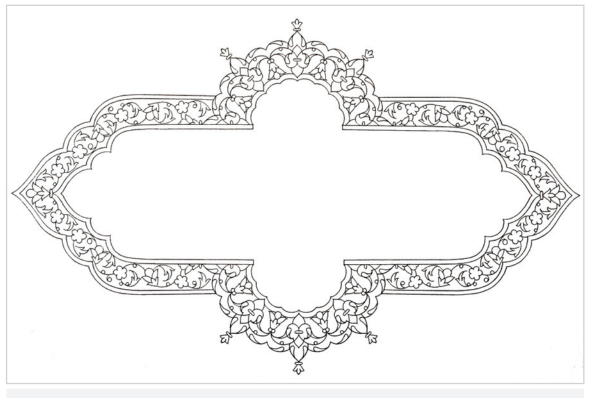
▲ *Garniture du fourreau d'un* shamshir *de la période safavide portant les palmettes*



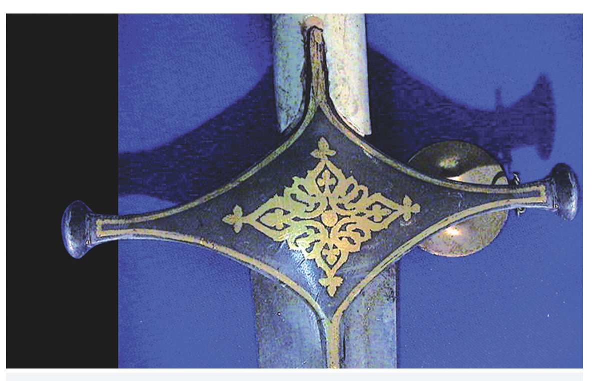
▲ *Les palmettes utilisées dans les mosaïques persanes*[54]



▲ *Motif médaillon sur la page d'un manuscrit*

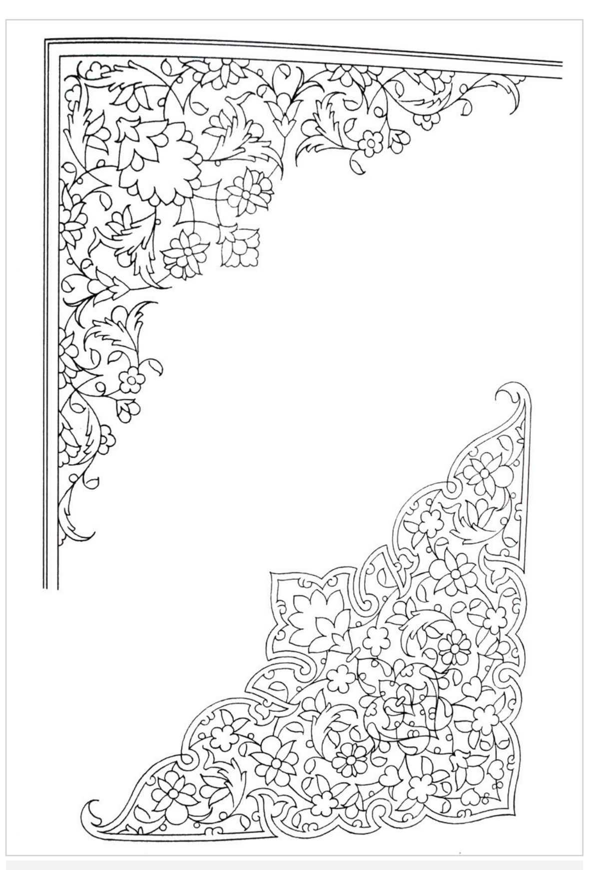


▲ *Motif d'inscription sur la page d'un manuscrit*



▲ *Motif médaillon sur la croisière d'un* shamshir *attribué à Fath 'Ali Shâh Qâdjâr*

de Salmân Qolâm] sur la lame d'un *shamshir* attribué à Shâh Safi Safavide[60]. On retrouve également ce genre de motif d'inscription sur les garnitures du fourreau avec la prière *Nâde 'Ali* et la signature du forgeron *Amal-e Assadollâh Esfahâni 1092* [Travail de Assadollâh Esfahâni 1092] sur la lame d'un *shamshir* attribué à Shâh Soleymân[61]. Le forgeron



▲ *Motif du pendentif sur la page d'un manuscrit*

Dans l'art persan, la représentation de la fleur d'iris, appelée *zanbaq* ou *susan* en persan, est également très fréquente. Les peintres des périodes zand et qâdjâre peignaient la fleur d'iris avec d'autres types de fleur, comme la rose, selon une composition complexe. Avec ses trois pétales orientés vers le ciel et les trois autres tournés vers la terre, la fleur d'iris symbolise la trinité chez les Achéménides.

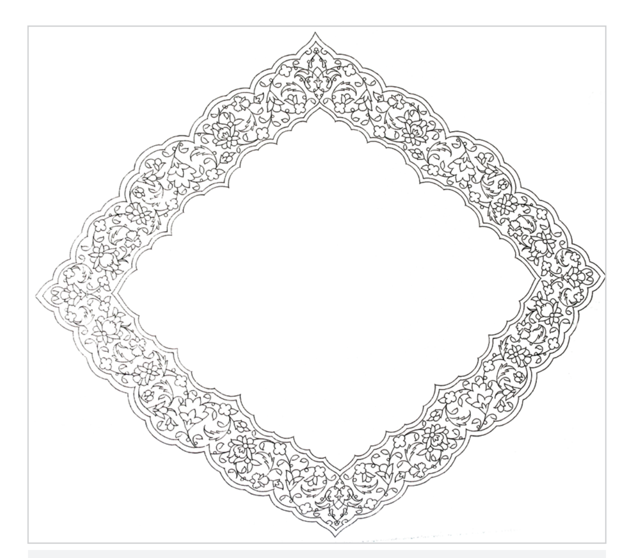
▲ *Motif d'inscription sur* Amal-e Assadollâh Esfahâni *[Travail de Assadollâh Esfahâni] sur la lame d'un* shamshir *de la période safavide*

Mohammad Taqi Sakkâk 1106 a gravé et incrusté d'or son nom sur la lame d'un *shamshir* attribué à Shâh Soltân Hosseyn[62] (*Amal-e Mohammad Taqi Sakkâk 1106, signifiant* Travail de Mohammad Taqi Sakkâk 1106). Et enfin l'inscription *Bande-ye Shâh-e Velâyat Hosseyn* [Esclave/ représentant du roi du pays Hosseyn] sur la lame d'un *shamshir* attribué à la période safavide[63].

Un autre motif sur les armes et armures persanes est le motif du pendentif (il représente des triangles sphériques concaves), appelé *latchak* en persan. Sur les manuscrits enluminés persans, ce type de motif représente un carré divisé en deux parties opposées diamétriquement. On les peignait sur les pages d'inscriptions calligraphiques[64]. On retrouve partiellement le motif du pendentif sur les armes et armures persanes sur la base de la lame de *kârd* (couteau)[65] et de



▲ *Motif du pendentif sur la base de la lame d'un* pishqabz



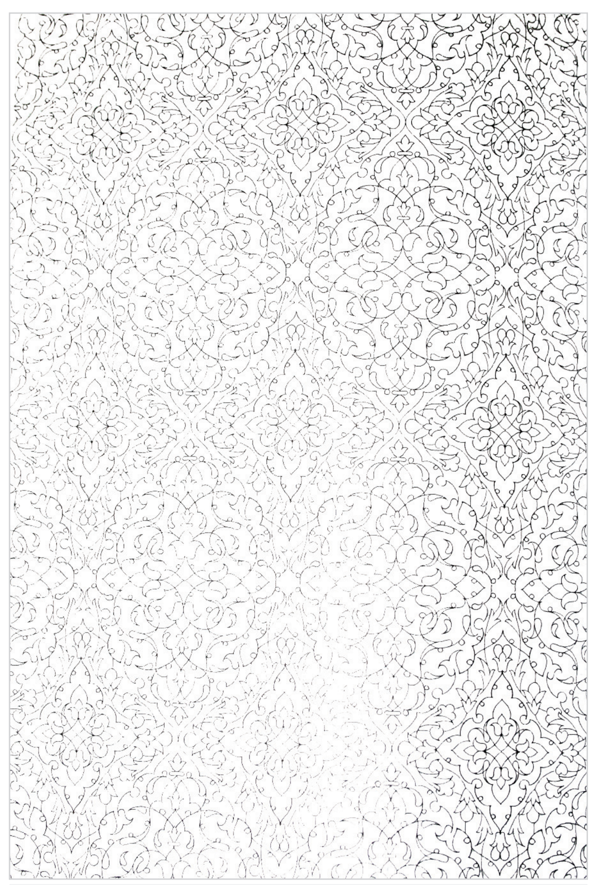
▲ *Motif de ronde sur la page d'un manuscrit*



▲ *Motif de ronde sur les garnitures du fourreau d'un* shamshir *attribué à Shâh 'Abbâs Safavide*

pishqabz, dague avec une lame en forme de S[66].

Un autre motif floral sur les manuscrits persans est le motif de ronde (*shamse*), qui rassemble parfois quatre médaillons (*latchak-toranj*)[67]. On trouve différentes variations du motif de ronde, cependant un genre commun aux armes et armures persanes[68] contient des inscriptions telles que le motif ciselé de ronde sur la croisière d'un *shamshir* attribué à Amir Timur du Military Museum du Téhéran[69]. Sur un



▲ *Motif de* vâgireh *sur la page d'un manuscrit*



▲ *Motif de* vâgireh *sur la croisière d'un* shamshir

37. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 19).
38. Fokker (1973:25). Voir aussi Moshtagh Khorasani (2010:484) pour la poignée d'une épée sassanide gravée avec des écailles de poisson.
39. Ford (1981:84).
40. Jacob (1985:166).
41. Par exemple, voir Zeller et Rohrer (1955:153, fig. 89).
42. Moshtagh Khorasani (2010, cat. 29).
43. Pour plusieurs exemples, voir Moshtagh Khorasani (2006).
44. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 11).
45. Ferrier (1989:245).
46. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 35).
47. Voir Pickett (1997:94).
48. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 18).
49. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 37).
50. Voir Shahdâdi (2006:145).
51. Voir Shahdâdi (2006:163).
52. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 15).
53. Pour les motifs de la palmette sur les carreaux persans, voir Pickett (1997:93).
54. Voir Pickett (1997:93).
55. Voir Honarvar (2005:4).
56. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 156).
57. Honarvar (2005:7).
58. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 312).
59. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 75).
60. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 81).
61. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 83).
62. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 84).
63. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 87).
64. Voir Honarvar (2005:12).
65. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 28, cat. 29, cat. 30).
66. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 33, cat. 34, cat. 35, cat. 36).
67. Voir Honarvar (2005:31).
68. Pour ce type, voir Honarvar (2005:33).
69. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 70).
70. Voir Moshtagh Khorasani (2006, cat. 73).
71. Voir Moshtagh Khorasani (2006:78).
72. Voir Honarvar (2005:85).
73. Voir Honarvar (2005:112).
74. Voir Moshtagh Khorasani (2010, cat. 18, cat. 19).

Bibliographie:

-Cammann, SVR. (1973). *Textile Museum Journal*, vol. 3, No. 4, Washington.
-Ferrier, RW. (1989). *Arts of Persia*. New Haven: Yale University Press.
-Fokker, N. (1973). *Persian and other Oriental Carpets for Today*. London: G. Allen & Unwin.
-Ford, PRJ (1981) Oriental Carpet Design: A Guide to Traditional Motifs, Patterns and Symbols London: Thames and Hudson.
-Honarvar, Mohammad Rezâ (2005). *Golden Twist: Rotation of Arabestique and Khataei in the Carpet Designing and Illumination*. Iranian Garden (10). Tehran: Yassavoli Publications.
-Jacob, Alain (1985). *Les Armes Blanches du Monde Islamique: Armes de Poing: Épées, Sabres, Poignards*, Couteaux. Paris: Jacques Grancher.
-Lefèvre, J. (1977). *The Persian Carpet*. London: Lefevre & Partners.
-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2010). *Lexicon of Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period*. Tübingen: Legat Verlag.
-Moshtagh Khorasani, Manouchehr (2006). *Arms and Armor from Iran: Bronze Age to the End of the Qajar Period*. Tübingen: Legat Verlag.
-Mumford, JK. (1901). *Oriental Rugs*. London: S. Low, Marston.
-Nibkin, Hosain (2004). *Iranian Garden: Decorative Elements of Eslimi (Arabesque) and Khataei Pattern in the Carpet Designing and Illumination*. Tehran: Yassavoli Publications.
-Pickett, Douglas (1997). Early Persian Tilework: The Medieval Flowering of Kâshi. Cranbury: Associated University Presses.
-Shahdâdi, Jahângir (2006). *School of Gol-o-Morq: (Flower and Bird) Painting, A Window into Iranian Aesthetics*. Tehran: Ketab-e Xorshid.
-Spieckermann, H. (1982). *Juda unter Assur in der Sargonidenzeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
-Sutton, D. (2007). *Islamic Design: A Genius for Geometry*. Glastonbury: Wooden.
-Zeller, Rudolf and Ernst F. Rohrer (1955). *Orientalische Sammlung Henri Moser-Charlottenfels: Beschreibender Katalog der Waffensammlung*. Bern: Kommissionsverlag von K.J. Wyß Erben AG.

Fâtima, un chapitre du livre du Message divin
(1ère partie)

Introduction au livre intitulé *Fâtima la Resplendissante, une exception cachée* Par l'Imâm Moussa Sadr, dimanche 22 septembre 1968

Traduction par
le Dr Julien Pélissier


▲ *Imâm Moussâ Sadr*

Au Nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux

Premièrement, Fâtima al-Zahrâ[1]

«*Certes, Dieu se courrouce en raison de la colère de Fâtima et se réjouit de son contentement*»; «*Fâtima est une partie de moi, quiconque la blessera m'aura blessé et quiconque l'aimera m'aura aimé*»; «*Fâtima est mon cœur et l'âme entre mes côtes*»; «*Fâtima est la maîtresse des femmes du Monde*». Ces témoignages et d'autres, similaires, abondent dans les recueils de *hadiths* et les biographies consacrées au Messager de Dieu, Mohammad, qui ne s'exprime pas par passion ni sous l'influence des liens familiaux ou matrimoniaux, et qu'aucune réprimande de quiconque ne peut toucher en Dieu.

Les positions, la parole, les actes et le silence du Prophète de l'islam, bref son existence tout entière – lui qui s'était fondu en son apostolat et en qui les gens trouvèrent un modèle à suivre, dans les palpitations de son cœur, les regards portés par ses yeux, le toucher de sa main, les enjambées de sa démarche, le reflet de sa pensée – était devenue enseignement religieux, prescriptions divines, éclairs de guidance et voies de salut. Or, les insignes du Sceau des Prophètes sur la poitrine de Fâtima la Resplendissante deviennent plus éclatants avec le passage du temps, avec le progrès des sociétés et à

mesure que l'on médite le fondement de l'islam enfoui dans cette narration prophétique adressée à son égard: «*Ô Fâtima! Œuvre pour ton propre compte, car sans l'ombre d'un doute, je ne te serais d'aucun secours une fois en présence de Dieu…*». Fâtima la Resplendissante est l'idéal féminin conforme à la volonté divine, un fragment de cet islam incarné par Mohammad, un modèle de vie pour la femme musulmane et pour l'être humain croyant en tout lieu et en tout temps. La connaissance de Fâtima constitue certainement un chapitre du livre du message divin, si bien que l'étude de sa vie s'apparente à une tentative pour comprendre l'islam et représente une inspiration précieuse pour l'humanité contemporaine.

Deuxièmement: en compagnie de l'auteur

Envahi par ce sentiment, j'écoutais le professeur émérite et génial homme de lettres, Solaymân Kettaneh, dans son ermitage de Baskinta[2] situé sur le versant [ouest] du Mont Sannine[3], lire son précieux ouvrage intitulé *Fâtima la Resplendissante, une exception cachée.* Je l'écoutais et voyais devant moi d'admirables tableaux, qui révélaient clairement son bon goût et le sublime de son art. Pendant de longues heures, j'ai parcouru avec lui le monde vaste et lumineux de Fâtima, éprouvant un sentiment de grandeur et d'élévation, jouissant de la vision et du discernement, fier dans ma raison et mon cœur devant ce patrimoine glorieux et engagé. Devant la manifestation de la beauté divine en Fâtima, reflétée dans la pensée et le cœur de cet honnête homme, ces heures furent un plaisir de la vie. J'en revins à l'introduction du livre et je l'entendis poursuivre en lisant ceci: «*C'est pourquoi je vais écrire Fâtima la Resplendissante, en évitant autant que possible la préposition «sur», utilisée dans les biographies, et je vais éviter également la narration, car la plume se trouvant entre mes doigts n'a pas tant à analyser la proportion de fer et de souffre dans la tige d'une fleur qu'à en peindre la couleur et frémir sous l'emprise du parfum qui s'en dégage*».

Je lui dis: «*As-tu réservé ton exposé original sur Fâtima à ceux qui la connaissent déjà et sont informés de sa vie grâce aux biographies et aux récits existants, l'interdisant de ce fait à ceux qui veulent en faire la connaissance?*

> La connaissance de Fâtima constitue certainement un chapitre du livre du message divin, si bien que l'étude de sa vie s'apparente à une tentative pour comprendre l'islam et représente une inspiration précieuse pour l'humanité contemporaine.

Pourquoi ne pas tracer le chemin qui mène au soleil et à la source de vie, afin que notre société, en lisant le livre, puisse éduquer une femme et un homme dignes de Fâtima?» Je lui dis: «*Ces fresques magnifiques vont certainement étonner et attirer l'esprit des gens décontenancés, embarrassés par les recherches, les théories et les expériences menées sur la femme*[4]*, de sorte que la femme est devenue le plus grand problème de la société traditionnelle et moderne; or cet étonnement et cet attrait les pousseront à chercher les éléments constitutifs de ces tableaux, fer et souffre, et ouvriront l'accès à ces maisons dont Dieu a autorisé la célébration*[5]*. Les chercheurs contemporains des caractéristiques de la civilisation moderne l'appellent «civilisation de la sexualité», ce qui révèle l'importance prise par la question de la*

vision portée sur la femme et les erreurs monumentales dont nous souffrons à cause des errements de la civilisation au sujet de la femme. Les opinions des écrivains, des psychologues et du matérialisme dominant tout, jusqu'à l'existence de la femme, ont assombri les pistes et les ont inondées de passions, anéantissant le vrai, généralisant l'incertitude et pulvérisant l'humanité de la femme sous le poids des expériences anciennes et modernes.

Découvrir la position de l'islam sur la femme de nos jours n'est pas exempt de difficultés, car les écrits religieux islamiques semblent d'emblée divers et contradictoires; la difficulté augmente également du fait que certaines coutumes persistant chez les peuples islamiques se sont mêlées aux enseignements islamiques authentiques, donnant l'impression au chercheur d'appartenir toutes à l'islam.

Aussi ressentons-nous aujourd'hui plus que jamais le besoin d'une présentation concise de la vie de Fâtima la Resplendissante, afin d'en faire un guide dont la biographie nous inspirerait la voie de la perfection et de la réforme». Je lui dis tout cela. Je l'entendis dire alors d'une voix assurée et avec le sentiment du devoir accompli: «*C'est pourquoi je t'ai laissé le soin d'écrire l'introduction au livre et de t'acquitter de cette obligation, de sorte que la boucle soit bouclée et que l'ouvrage soit complet*». Je ressentis une grande gêne face à cet objectif élevé et quant au procédé. Aussi lui rapportai-je la parole du vénéré Imâm 'Abd al-Hussayn Sharaf al-Din dans son éloge du livre intitulé *L'Imâm 'Ali, voix de la justice humaine*, adressée à son auteur, brillant écrivain: «*Prête-moi ton crayon pour que je loue ton œuvre*». C'est l'expression employée par celui dont les livres et les essais rayonnent au firmament de l'écriture, un homme de science et de traités: qu'en serait-il alors de mon piètre crayon et de ma marchandise de peu de valeur? Malgré tout, je m'inspirerai de Fâtima la Resplendissante pour cette modeste tentative et remplirai autant que possible mon devoir en implorant du Seigneur de m'accorder ainsi qu'au respectable lecteur, la grâce d'une analyse juste et de l'inspiration.

Troisièmement: la femme

En réalité, découvrir la position de l'islam sur la femme de nos jours n'est pas exempt de difficultés, car les écrits religieux islamiques semblent d'emblée divers et contradictoires; la difficulté augmente également du fait que certaines coutumes persistant chez les peuples islamiques se sont mêlées aux enseignements islamiques authentiques, donnant l'impression au chercheur d'appartenir toutes à l'islam.

Si nous considérons les opinions des orientalistes, même ceux de bonne foi parmi eux, et si nous étudions également ce qu'ont écrit certains auteurs musulmans, nous constatons que ces difficultés de l'étude ont rendu obscure et ignorée la véritable position de l'islam sur la femme, de sorte que la plupart ont adopté des opinions éloignées de la vérité et que certains ont jugé la femme opprimée en islam.

La vérité est qu'il existe chez les musulmans deux types de patrimoine: des enseignements religieux coutumiers et des habitudes héritées du passé qui ne figurent pas dans le corpus religieux. Et l'on doit précisément s'efforcer de les distinguer. Et puis ce corpus religieux

islamique est à son tour de deux sortes: la première aborde la situation de la femme à un moment donné de l'Histoire; la seconde sorte est constituée par des enseignements fondamentaux immuables. Pour clarifier cela, j'attire l'attention du chercheur sur la terminologie des logiciens et des usulites[6], lesquels distinguent pour chaque information (selon leur terminologie, chaque question) la question réelle de la question extérieure[7]: la première s'intéresse aux règles constantes s'appliquant à l'objet en tout temps et en tout lieu, alors que la seconde s'intéresse à l'objet tel qu'il se présentait au temps de la promulgation de la règle et explore sa situation uniquement dans ce contexte. Afin de découvrir la vérité de la position islamique sur la femme, il nous faut mettre les versets coraniques au fondement de la recherche sur la femme et les considérer comme le cadre des enseignements réels, et non pas extérieurs, au sujet de la femme; c'est alors seulement que nous pourrons distinguer les coutumes des règles et identifier les règles constantes en les démêlant des opinions temporaires.

Avis du Coran sur la femme

Le saint Coran, contrairement à l'ensemble des opinions philosophiques, doctrinales et coutumières qui prévalaient avant et pendant sa Révélation, et contrairement à beaucoup d'opinions et de coutumes tardives, définit la femme et la considère équivalente à l'homme dans les faits et dans l'essence[8]. Puis il déclare qu'elle participe essentiellement à la constitution de l'enfant, qu'elle n'est pas un passage vers la procréation de l'homme ni un champ pour sa semence[9]. Et Dieu a fait du prophète Mohammad un témoin cautionnant cette position, sa descendance se poursuivant à travers Fâtima, en dépit de ceux qui l'avaient surnommé l'amputé (*abtar*[10]) après le décès d'Ibrâhim, le fils qu'il avait eu de Marya la Copte, en l'an 2 de l'Hégire[11]. Et le saint Coran insiste sur cette égalité dans de nombreux versets en répétant l'expression «*les uns des autres*»[12], puis il décrète des lois pour le respect de la personne de la femme et de sa famille, et pour le respect matériel[13], spirituel[14], économique[15] et politique[16] de son travail; il affirme son respect de la parenté lors d'une succession[17] et sa reconnaissance de l'ensemble de ses droits dans toutes les affaires de la vie[18]. De plus, nous ne trouvons dans aucun verset coranique ce qui interdirait à la femme de gérer ses biens, même après le mariage[19] ou permettrait de lui imposer un mariage sans son contentement[20]. Et les versets qui associent la femme à l'homme dans l'explication des règles, dans les hommages, dans les admonestations ou les leçons sont très nombreux, sans baisser son rang, ni la mépriser ou la considérer moins importante que l'homme[21].

> Il existe chez les musulmans deux types de patrimoine: des enseignements religieux coutumiers et des habitudes héritées du passé qui ne figurent pas dans le corpus religieux. Et l'on doit précisément s'efforcer de les distinguer.

Concernant la vie conjugale, afin de protéger l'épouse, d'éviter que la vie commune des époux ne débouche sur une impasse et de permettre de trancher dans des questions relevant de leurs affaires communes, [le Coran] a accordé un rang supérieur à l'homme par rapport à son épouse, et à aucune autre femme – cela après avoir affirmé l'identité des droits et des devoirs entre eux dans le noble

verset[22]. Ce rang, c'est celui que le Coran a évoqué en un autre endroit[23]. Et qui a approfondi l'étude du saint Coran trouve que les différences qu'il consacre entre l'homme et la femme affirment une égalité substantielle et accorde également à tous deux une importance juste. Car la disparité des règles, des devoirs et des droits naît de la disparité entre eux dans les compétences, les spécialisations et, souvent, les dispositions spécifiques. Ainsi la femme est-elle adaptée, de par sa constitution corporelle et spirituelle, à la maternité et à l'éducation des enfants et cette mission a été considérée comme l'institution la plus importante en islam en vertu du *hadîth*[24]. Non moins importante que toute autre mission vitale, dans la mesure où elle forme l'individu qui est le pilier des sociétés, cette mission s'accorde à la nature de la femme; en vertu de quoi l'islam lui recommande d'assumer cette vocation sans toutefois le lui imposer[25]. En guise de compensation, il double la quote-part de l'homme par rapport à celle de la femme dans l'héritage afin que se réalise la justice et afin que, selon l'expression coranique, le capital "ne soit pas attribué à ceux d'entre vous qui sont riches." Et l'islam fonde les dispositions légales restantes sur la base de cette spécificité et de cette pratique, en acceptant le témoignage de la femme dans le cadre de son travail et de sa compétence notamment. Quant à la question du voile en islam, elle ne vise pas à dévaloriser ou enfermer la femme, ni à la glorifier exagérément, comme il était de coutume chez certains peuples, mais c'est plutôt une arme en faveur de la femme et un barrage à la suprématie de la féminité en elle, afin d'éviter que cet aspect ne domine toutes ses autres compétences. Cette intention est claire dans les versets coraniques qui interdisent la sujétion dans le discours, ou le piétinement dans la démarche ou le maquillage et l'étalage de ses atours[26]. En réalité, l'ostentation des charmes de la femme aboutit à la suprématie de la féminité sur son existence, et la transforme en simple œuvre d'art. C'est là un mépris de la femme et une récusation de ses compétences, un abrégement de sa durée de vie, de son temps et de ses chances; en particulier, cela conduit à la priver, et à priver la société, de son talent pour la maternité.

Le saint Coran, contrairement à l'ensemble des opinions philosophiques, doctrinales et coutumières qui prévalaient avant et pendant sa Révélation, et contrairement à beaucoup d'opinions et de coutumes tardives, définit la femme et la considère équivalente à l'homme dans les faits et dans l'essence.

Ce sont là les principales grandes lignes de la position de l'islam vis-à-vis de la femme, à partir desquelles nous pouvons reconnaître les coutumes et les distinguer des dispositions légales, de même qu'il nous devient possible de discerner celles des narrations qui décrivent la situation de la femme à une étape historique particulière. Et le Messager de Dieu a fourni un effort infini pour améliorer la situation des femmes de son époque, qui portait les traces de la persécution et des préjugés d'un long passé, et pour la valoriser aux yeux des gens, en considérant que «les filles sont la meilleure progéniture», que «le meilleur des hommes est celui qui se comporte le mieux envers sa femme», que «la femme lui est aussi agréable en ce monde que la prière» et que «les femmes sont un dépôt confié par lui à sa Nation». Et il me

semble que les propos rapportés de l'Imâm 'Ali au sujet de la femme lui ont valu d'être considéré par certains chercheurs, orientalistes et autres, comme un ennemi de la femme, tel ce propos: «La femme est tout entière un mal, et le plus malin en elle est qu'elle est nécessaire»; ou cet autre propos: «Les femmes sont un bégaiement et un point faible, alors dissimulez ce bégaiement dans le silence et ce point faible dans les demeures», entre autres… Ces citations, en supposant qu'elles soient bien de l'Imâm 'Ali, ne sont autres que les «questions extérieures» de la terminologie usulite décrivant la situation de la femme à une époque historique particulière.

En outre, on trouve chez l'Imâm des formules et des sagesses qui correspondent parfaitement à ce que nous avons déduit du saint Coran. Il essaie parfois de donner une explication pénétrante des propos répandus parmi les gens sur les femmes, si bien que quand il entend le fameux proverbe: «Certes, les femmes ont une raison défaillante, une quote-part d'héritage incomplète et une faible foi», il le commente en accord avec ce que nous avons observé des enseignements coraniques sur la différence portant sur l'héritage, le témoignage et l'acquittement de certains devoirs dans des situations particulières; on rencontre dans cette méthode une posture pédagogique éminente qui se retrouve dans la vie du Prophète, des Imâms et de Fâtima la Resplendissante.

Quatrièmement: brève biographie

Fâtima est née cinq ans après le début de la Mission du Prophète béni c'est-à-dire huit ans avant l'Hégire. C'est le dernier enfant du Prophète avec Khadija. Elle est née à La Mecque, dans la demeure de la révélation et du *jihâd*, dans une atmosphère de patience, de persévérance et d'endurance face aux difficultés. Elle a grandi entourée des sentiments sincères et du pur amour réciproque entre le messager de la miséricorde et Khadija, dont le Prophète n'oubliera jamais les sentiments et la fidélité tout au long de sa vie. Elle émigra après le messager de Dieu depuis La Mecque vers Médine, avec les autres femmes de la famille du Prophète, sous la supervision de 'Ali bin Abi Tâleb. Ils se rassemblèrent dans un seul convoi d'émigrants à la station de Qoba près de Médine. Elle se maria avec 'Ali bin Abi Tâleb la deuxième année de l'Hégire (623 apr. J.-C.), alors qu'il avait vingt-trois ans et qu'elle en avait dix[27].

La disparité des règles, des devoirs et des droits naît de la disparité entre eux dans les compétences, les spécialisations et, souvent, les dispositions spécifiques.

Le Prophète a affirmé à ses compagnons que la préférence donnée à 'Ali sur les nombreux prétendants de Fâtima était une recommandation divine et découlait de l'insatisfaction manifestée par Fâtima vis-à-vis de tout autre prétendant que 'Ali. Elle ne fut consentante qu'envers 'Ali, malgré les multiples tentatives des femmes de Médine, qui déconseillaient à Fâtima de l'épouser, arguant de sa pauvreté, de sa participation continue au *jihâd* et de son intransigeance dans l'obéissance à Dieu. Elle vécut avec 'Ali huit années d'une vie exemplaire, devenue le symbole de la vie de couple, et lui donna Hassan, Hussein, Zaynab et Oumm Koulthoum, et Mohsen qu'elle perdit par une fausse couche suite au décès de son père lors des événements douloureux qui se produisirent à ce moment-là.

Elle décéda quelques mois seulement

après son père et est enterrée en un lieu tenu secret, conformément à sa volonté, de même que la cérémonie d'inhumation et le convoi funèbre se firent secrètement, selon son désir. Des indices historiques et des narrations rapportées évoquent l'un des trois emplacements suivants pour sa tombe: le cimetière de Baqi', son logement aujourd'hui contigu à la tombe du Prophète, enfin le splendide parterre situé entre la niche-mihrab du Prophète et son tombeau, que l'on peut aujourd'hui identifier par des colonnes spécifiques.

Le Messager de Dieu a fourni un effort infini pour améliorer la situation des femmes de son époque, qui portait les traces de la persécution et des préjugés d'un long passé, et pour la valoriser aux yeux des gens, en considérant que «les filles sont la meilleure progéniture», que «le meilleur des hommes est celui qui se comporte le mieux envers sa femme», que «la femme lui est aussi agréable en ce monde que la prière» et que «les femmes sont un dépôt confié par lui à sa Nation».

Quant à son âge, il a atteint dix-huit ans et quelques mois et représente, malgré sa brièveté, un exemple complet et parfait de la vie de la femme, telle que Dieu la souhaite et que sa religion cherche à réaliser. En effet, les enseignements religieux ont besoin de personnes exemplaires qui les incarnent pleinement et en sont une réalisation complète, afin de les extirper d'une idéalisation hypothétique et de retirer aux gens tout faux prétexte une fois confrontés au Tout-Puissant.

Et quand le Messager de Dieu voulut faire une exécration réciproque – consistant à solliciter de Dieu la malédiction sur le menteur parmi une assemblée afin de manifester la véracité d'une partie prenante à une polémique –, cela constitua le dernier recours efficace d'apostolat de la part des prophètes pour faire triompher la religion authentique de Dieu; il l'ordonna sur la base du verset béni[28] si bien que le grand Prophète dut exhiber les fils, les femmes et les personnes, qui représentent les hommes, les femmes et les enfants de l'islam; c'est ainsi qu'il choisit 'Ali, Fâtima, ainsi que Hassan et Hossayn, affichant ainsi sa foi dans la vérité et dans le fait que ceux-ci en représentent parfaitement la religion. Ainsi nous revient-il, après cette courte revue biographique, d'étudier brièvement la personnalité de cette femme, Fâtima al-Zahrâ', qui est l'exemple avéré de la femme musulmane.

Cinquièmement: «la mère de son père»

La jeune Fâtima essaie de participer à la lutte (*jihâd*) de son père et s'efforce sincèrement de compenser le vide sentimental dû à la perte de ses parents au début de sa vie; ce vide indisposait le Prophète et se reflétait sur son cœur délicat assoiffé d'amour. Le Prophète avait besoin de l'affection et de l'attention maternelles dans sa vie, dans son entreprise pénible et harassante, dans son affrontement avec un environnement impitoyable; et il trouvait cela chez Fâtima. L'histoire ne nous rapporte qu'un aperçu de ces attentions maternelles de Fâtima envers le Prophète, mais elle confirme le succès de la tentative de Fâtima pour apporter à Mohammad une plénitude affective et cela l'aida sans doute à supporter les grandes difficultés liées à la prophétie. L'histoire confirme cela en transmettant souvent de sa bouche: «Fâtima est la mère de son père». Et l'on

voit d'ailleurs qu'il se comporte avec Fâtima comme on le ferait avec une mère, lui baisant les mains, la visitant d'emblée une fois arrivée à Médine, commençant ses voyages et périples en allant la voir et en lui faisant ses adieux, comme s'il faisait le plein d'affection pour son voyage auprès de cette source pure. D'un autre côté, on trouve le sentiment paternel du Prophète parfaitement incarné dans sa relation à Fâtima. Quand il fut ordonné aux gens de s'adresser à Mohammad avec l'expression «Messager de Dieu» et que Fâtima se conforma à cet ordre, le Messager de Dieu l'en défendit et lui demanda de l'appeler «père». Et l'on remarque dans la biographie du saint Prophète qu'il la visitait fréquemment dans ses moments de fatigue et de souffrance, ou quand il était blessé à la guerre, quand il avait faim, dans les moments d'indigence ou pendant la réception d'un invité. Fâtima la mère se présentait à lui, s'occupait de lui, le prenait dans son giron, pansait ses plaies et atténuait ses souffrances; puis Fâtima la fille se présentait à lui, le servant, lui obéissant et lui préparant ce dont il avait besoin. C'est ainsi que l'on observe son rôle insigne dans la vie du Messager de Dieu.

Sixièmement: l'épouse de 'Ali

'Ali a dit: «Je me rendis (un jour) auprès du Messager de Dieu. Quand il me vit, il sourit et dit: «Quel bon vent t'amène, ô père de Hassan?!». Je lui rappelai mon intimité, ma précocité à accepter l'islam, mon appui pour lui et ma lutte (*jihâd*). Il me dit: «Ô 'Ali! Tu as dit vrai! Et tu es encore meilleur que ce que tu viens d'évoquer!». Je lui dis alors: «Ô Messager de Dieu! Marie-moi à Fâtima!» Il répondit: «Ô 'Ali! D'autres hommes l'ont évoquée avant toi; je le lui ai évoqué et j'ai observé le désaccord sur son visage; mais attends que je revienne vers toi». Il alla voir Fâtima, laquelle lui prit la tunique, lui retira les sandales, lui apporta de l'eau, lui fit les ablutions de ses mains, lui lava les pieds puis s'assit. Il lui dit alors: «Ô Fâtima!». Elle lui répondit: «A ton service! A ton service! Que veux-tu, ô Messager de Dieu?». Il dit: «De 'Ali bin Abi Tâleb, tu sais très certainement la proximité avec moi, la vertu et la soumission à Dieu. Aussi ai-je demandé à mon Seigneur de te marier à la meilleure de Ses créatures et à celle qu'Il aimait le plus! Or 'Ali m'a parlé de toi: qu'en penses-tu?». Elle se tut sans détourner la tête et il ne vit aucun signe de désaccord sur son visage. Il se leva alors et dit: «Dieu est le plus Grand! Son silence vaut acquiescement!»

Fâtima est née cinq ans après le début de la Mission du Prophète béni c'est-à-dire huit ans avant l'Hégire. C'est le dernier enfant du Prophète avec Khadija. Elle est née à La Mecque, dans la demeure de la révélation et du *jihâd*, dans une atmosphère de patience, de persévérance et d'endurance face aux difficultés.

Puis Gabriel vint à lui et lui dit: «Ô Mohammad! Marie-la à 'Ali bin Abi Tâleb, car Dieu la lui a consentie et le lui a consenti!» 'Ali dit: «Le Messager de Dieu me maria (à Fâtima) puis il vint près de moi, me prit par la main et dit: «Lève-toi au nom de Dieu et dis: à la grâce de Dieu et Dieu l'a voulu ainsi et il n'est de pouvoir qu'en Dieu et je m'en remets à Dieu!» Puis il m'entraina pour me placer auprès d'elle et dit: «Ô mon Dieu! Ces deux-là sont Tes deux créatures que j'aime le plus! Alors aime-les et bénis leur progéniture et place un de tes

protecteurs au-dessus d'eux! Car je les place, eux et leur progéniture, sous ta protection contre le Satan maudit! C'est avec cette simplicité que se déroula la cérémonie de mariage: 'Ali offrit son bouclier en douaire, qu'il vendit pour équiper la maison; il acheta du parfum et une tunique à hauteur de sept dirhams, un long voile pour quatre dirhams, du velours noir de Khaybar, un lit cerclé d'osier, deux matelas de jute égyptienne rembourrés l'un avec de la fibre et l'autre avec de la toison de mouton, quatre coussins de cuir rouge de Taëf rembourrés de paille odorante, un châle de laine, un paillasson, une meule manuelle, une casserole en cuivre, une outre en cuir rouge, un vase en bois pour le lait, une carafe à eau, une bassine, une jarre verte et des cruches en terre cuite. C'est ainsi que la maison fut équipée et le douaire perçu.

Fâtima la mère se présentait à lui, s'occupait de lui, le prenait dans son giron, pansait ses plaies et atténuait ses souffrances; puis Fâtima la fille se présentait à lui, le servant, lui obéissant et lui préparant ce dont il avait besoin. C'est ainsi que l'on observe son rôle insigne dans la vie du Messager de Dieu.

Fâtima emménagea dans la maison de 'Ali, composée d'une seule pièce qui appartenait à Oumm Salma, l'épouse du Prophète; 'Ali escalada alors une butte située un peu plus loin et lança l'appel suivant: «Répondez à l'invitation au festin de mariage de Fâtima»; ce que les gens firent en participant à la joie de la famille du Prophète.

Fâtima commença sa nouvelle vie dans la maison de 'Ali où elle s'acquittait de ses obligations domestiques, moulait le grain, confectionnait la pâte, préparait le pain, alors que 'Ali l'aidait dans les tâches ménagères. Il balayait parfois la maison, trayait la chèvre, ramassait du bois, allait puiser de l'eau. Le Messager de Dieu avait réparti les travaux domestiques entre eux: à 'Ali revenait ce qui se faisait à l'extérieur de la maison et à Fâtima ce qui se faisait à l'intérieur. Elle lui donna des enfants, s'occupa de leur éducation et de leurs besoins jusqu'à tomber malade suite à la somme des choses à faire, car elle était seule à les accomplir, par égard pour la pauvreté et la générosité de 'Ali. À la demande de son mari, elle s'adressa au Messager de Dieu: peut-être l'aiderait-il à embaucher une servante à laquelle elle attribuerait certaines tâches. Elle entendit les excuses de son père, qui lui rappela la pauvreté des gens, le grand nombre d'indigents et de compagnons pauvres, sans domicile et n'ayant pas le nécessaire pour se nourrir. Quelque temps plus tard, comme la situation de la Nation s'était améliorée, le Prophète répondit favorablement à la requête en lui envoyant une servante; elle répartit alors les tâches domestiques entre la servante et elle: à chacune un jour sur deux, sans distinction entre elles. À la fin de sa vie, elle résuma d'une phrase son éthique maritale, qu'elle adressa à 'Ali comme une excuse et un adieu: «Ô cousin! Tu ne m'as jamais connue menteuse ni traîtresse; et je ne t'ai jamais contrarié depuis que je vis avec toi!» Elle décéda ensuite rassurée quand elle entendit 'Ali lui dire: «À Dieu ne plaise! Tu connais mieux Dieu, tu es plus bienfaisante, plus pieuse et plus généreuse, et ta crainte de Dieu est bien plus grande que je puisse te reprocher de me contrarier! Et il me coûte de me séparer de toi». Voici les textes que j'ai condensés ici et qui me dispensent de plus ample recherche et clarification sur la vie domestique de Fâtima. ■

(Fin de la première partie)

1. Nous traduisons ce groupe nominal par l’expression «Fâtima la Resplendissante» que nous utiliserons par défaut dans le reste du texte. [NdT]
2. Bourg libanais situé à une trentaine de kilomètres au Nord-est de la capitale Beyrouth. [NdT]
3. Montagne située dans la Chaîne montagneuse du Liban et culminant à 2628 m. [NdT]
4. L’auteur fait référence à cette partie des sciences humaines consacrée de nos jours aux questions de «genre», tel le féminisme. [NdT]
5. Cette allégorie évoque la demeure prophétique, i.e «Ahl al-Bayt» paix sur eux. Selon le commentaire coranique de Tha'labi pour le verset 36 de la sourate La Lumière, on rapporte que le saint Prophète lisait ce verset quand Abou Bakr (un compagnon du Prophète qui deviendra plus tard le premier calife suite au décès de ce dernier) se leva et lui demanda: «*Est-ce que ce verset s’applique à la maison de Fâtima et à celle de 'Ali?*» Il répondit: «*Oui, c’en est même parmi les meilleurs exemples*». [NdT]
6. Les usulites sont les savants de l’herméneutique juridique pratiquée en vue de l’obtention de la norme légale de l’islam, un exercice appelé *ijtihâd* en arabe. [NdT]
7. قضية حقيقة و قضية خارجية
8. Cf. sourate Les Romains, verset 21: "*Et parmi Ses signes Il a créé de vous, pour vous, des épouses*."
9. Cf. sourate Les Femmes verset 10: "*Ô hommes! Craignez votre Seigneur qui vous a créés d'un seul être, et a créé de celui-ci son épouse, et qui de ces deux-là a fait répandre sur la terre beaucoup d'hommes et de femmes*."
10. Terme utilisé dans la sourate L’Abondance et désignant un homme dénué de postérité. [NdT]
11. Cf sourate L’abondance.
12. بعضهم من بعض
13. Imposer un travail à l’homme ou à la femme (même par son mari), ou interdire à l’homme ou à la femme de travailler, les séquestrer, ou bloquer leur salaire font partie des grands actes illicites.
14. Cf sourate La famille de 'Imrân, verset 195: "*En vérité, Je ne laisse pas perdre le bien que quiconque parmi vous a fait, homme ou femme.*"
15. Cf sourate Les femmes, verset 32: "*aux hommes la part qu'ils ont acquise, et aux femmes la part qu'elles ont acquise.*"
16. Cf sourate L’éprouvée, verset 13: "*Ô Prophète! Quand les croyantes viennent te prêter serment d'allégeance, en jurant qu'elles n'associeront rien à Allah, qu'elles ne voleront pas, qu'elles ne se livreront pas à l'adultère, qu'elles ne tueront pas leurs propres enfants, qu'elles ne commettront aucune infamie ni avec leurs mains ni avec leurs pieds et qu'elles ne désobéiront pas en ce qui est convenable, alors reçois leur serment d'allégeance, et implore d'Allah le pardon pour elles*."
17. Cf sourate Les femmes, verset 7: "*Aux hommes revient une part de ce qu'ont laissé les père et mère ainsi que les proches; et aux femmes une part de ce qu'ont laissé les père et mère ainsi que les proches, que ce soit peu ou beaucoup: une part fixée.*"
18. Cf sourate La vache, verset 228: "*Les femmes ont des droits équivalents à leurs obligations*."
19. Alors que certains codes civils dans quelques pays civilisés du monde actuel interdisent à la femme mariée la gestion de ses biens.
20. Le droit de regard du père sur le premier mariage est un droit consultatif, et il ne peut lui imposer un mariage; et si le père empêchait inconsidérément sa fille de se marier malgré les avantages présentés et la capacité, ce droit se verrait aboli.
21. Cf sourate Les abeilles, verset 97; sourate Les coalisés, verset 35.
22. Cf sourate La vache, verset 22.
23. Cf sourate Les femmes, verset 35.
24. «Nulle institution en islam n’est plus aimée de Dieu que le mariage».
25. Le mariage n’est pas un devoir pour elle, pas plus que l’acquittement de ces charges d’après les explications évoquées dans les ouvrages jurisprudentiels. De plus, on s’efforce de mettre en place un environnement lui étant favorable afin qu’elle puisse s’acquitter de cette responsabilité, en obligeant le mari à assurer ses dépenses, pour faciliter cette mission.
26. Les versets coraniques sont nombreux sur le sujet. Nous en rappelons quelques uns: sourate Les Coalisés, versets 32-33; sourate La Lumière, verset 31.
27. C’est ce qui ressort des narrations de la famille du Prophète et ce qui se rapproche de la coutume observée à propos du mariage précoce des jeunes filles; on observe que l’âge de Fâtima à son mariage est de dix ans, selon une narration; mais selon une seconde narration d’Ibn 'Abbâs, sa naissance remonte à cinq ans avant la mission du Prophète, auquel cas elle aurait eu vingt ans lors de son mariage. Quant à l’étonnement suscité par la grossesse et la naissance d’un enfant à l’âge de Khadija à la fin de sa vie, elle s’explique par la durée exceptionnelle de fécondité de la femme quraychite et nabatéenne, qui se prolonge jusqu’à l’âge de soixante ans, un point connu parmi les jurisconsultes.
28. Sourate La famille de 'Imrân, verset 61: "*A ceux qui te contredisent à son propos, maintenant que tu en es bien informé, tu n'as qu'à dire: «Venez, appelons nos fils et les vôtres, nos femmes et les vôtres, nos propres personnes et les vôtres, puis proférons exécration réciproque en appelant la malédiction de Dieu sur les menteurs*."

Game Story. Une histoire du jeu vidéo.

Paris, Grand Palais, du 10 novembre 2011 au 9 janvier 2012.

Jean-Pierre Brigaudiot,
avec la collaboration de Gui.B



▲ *Vue intérieure du Grand Palais où se déroule l'exposition* Game Story

Je joue, tu joues, il joue…

Cette exposition se donne pour but de révéler l'histoire du jeu vidéo depuis ses premiers balbutiements jusqu'à aujourd'hui. La scénographie fort simple et bien peu originale, se résume à un parcours chronologique sur deux allées parallèles ponctuées de part et d'autre de chacune d'elles de jeux vidéo pour la plupart en état de marche. Le public semble réellement captivé par ces jeux et apprécie visiblement de pouvoir les mettre en œuvre. Evidemment les plus jeunes des visiteurs découvrent des jeux qu'ils n'ont pas connus puisque leur origine se situe à l'aube des années 70; alors, quelquefois, ce sont les pères qui les situent dans leur propre passé et les commentent. Les pères, car le public de cette exposition semble très majoritairement masculin, ce qui pose évidemment la question d'une pratique du jeu qui attirerait davantage les garçons que les filles. Dès lors la question suivante est celle de jeux qui seraient - ou auraient été - délibérément conçus pour les garçons et puis, autre question que cela génère:

quelles formes et contenus peuvent davantage intéresser les garçons que les filles? La réponse réside peut-être dans le fait qu'une majorité de jeux ont un caractère guerrier où le joueur, s'identifiant peu ou prou à l'image de David, est aux prises avec Goliath et doit vaincre des forces hostiles pour se réaliser en tant qu'homme, ou au premier degré pour gagner - ou en avoir le sentiment - car en matière de jeux vidéo, les victoires sont sans lendemain, juste un plaisir évanescent d'avoir gagné. Dans un passé encore récent, les garçons jouaient à la guerre, aux cow-boys, aux chevaliers du Moyen-âge, alors que les filles jouaient plus volontiers à la poupée et à la maman, jeux sans beaucoup de jouets où un bâton tenait lieu d'épée et où les poupées étaient de chiffon. Les humains aiment les jeux (ce qui ne leur est pas propre d'ailleurs) et à tout âge, ils s'y adonnent sous diverses formes, innocentes ou non, jeux matérialisés ou seulement jeux de l'esprit, jeux simples ou complexes, brefs ou de longue durée.

Cependant, l'exposition qui porte sur les quatre décennies d'existence du jeu vidéo semble assez exhaustive quant à dresser un panorama des principaux jeux vidéo diffusés à travers la planète – car le phénomène est réellement planétaire et en ce sens, il est symptomatique de la mondialisation industrielle (au sens où il y a une industrie du jeu vidéo) et économique. En arrière-plan de ce qui est à voir et au long du parcours de visite, se révèlent les stratégies commerciales mises en œuvre pour appâter ou rendre captive une clientèle potentielle et finement ciblée.

Un jeu vidéo se pratique de trois manières:

-sur console et écran de téléviseur, chez soi.

-sur ordinateur à partir d'un DVD ou en ligne, chez soi ou en déplacement.

-il peut être mobile et le cas échéant être téléchargeable sur un smart phone.

> Une majorité de jeux ont un caractère guerrier où le joueur, s'identifiant peu ou prou à l'image de David, est aux prises avec Goliath et doit vaincre des forces hostiles pour se réaliser en tant qu'homme, ou au premier degré pour gagner - ou en avoir le sentiment - car en matière de jeux vidéo, les victoires sont sans lendemain, juste un plaisir évanescent d'avoir gagné.

Les jeux gratuits sont plutôt rudimentaires et visent les moments interstitiels de la vie comme par exemple un déplacement urbain ou un moment vacant.

Une pluralité d'origines culturelles liées aux évolutions technologiques

Les différents jeux présentés sont majoritairement sur console ou borne d'arcade. Les bornes d'arcades étaient à l'origine mises à disposition du public dans des bars et remplaçaient le baby-foot ou le flipper.

Le parcours de l'exposition est ponctué de textes expliquant clairement, c'est-à-dire dans un vocabulaire accessible aux néophytes, les évolutions techniques, stylistiques et sociales intervenant au cours de chaque décennie; à côté de chaque jeu des cartels sont là pour préciser un certain nombre de ses caractéristiques et des documents iconographiques en précisent les référents culturels, lesquels sont étonnamment et incontestablement présents et visibles sans la moindre



▲ *Illustration de Olivier Huard réalisée à l'occasion de l'exposition* Game Story *au Grand Palais*

ambiguïté; autant dire que le cinéma, un certain cinéma d'aventure et d'action, et les jeux entretiennent des relations d'interdépendance.

Certes, les jeux vidéo trouvent leur place dans la succession des anciens jeux dits de société, ceux qui durent des après-midi entières, des jeux de rôles et de jeux engageant déjà une certaine technologie, comme les flippers. Les jeux vidéo sont empreints des trois principales cultures propres aux contextes de leur production de masse, c'est-à-dire essentiellement le Japon – le poids lourd du jeu vidéo -, les Etats-Unis et la France. Cette dernière a depuis longtemps développé une industrie du jeu vidéo particulièrement créative qui dès le courant des années 90, jouissait du label *French touch* avec une esthétique bien particulière, liée au cinéma avec ses cadrages et des décors très naturalistes. Ainsi et le plus souvent un jeu, dès lors qu'on s'intéresse à son caractère visuel, montre une appartenance culturelle; tel jeu japonais va mettre en scène des personnages évoluant dans l'espace pictural de la peinture traditionnelle de son pays, avec sa perspective isométrique, mais ce peut-être aussi une référence aux *mangas* (les bandes dessinées japonaises); tel jeu d'origine nord-américaine va se référer délibérément au cinéma hollywoodien, et volontiers à celui de films de catégorie B, ou encore aux *comics,* c'est-à-dire les bandes dessinées de super héros qui elles-mêmes arborent volontiers des références à la peinture moderne et contemporaine. Tel jeu français va prendre appui sur la bande dessinée régionale, sur la peinture ou sur la littérature fantastique et de science-fiction. Ainsi se pose la question de ce qu'est le jeu vidéo en tant qu'artefact et au-delà d'être une activité distractive: un art mineur où rebondissent des formes d'arts considérées comme majeures, le cinéma, la littérature, la peinture par exemple, ou bien un art tout court – et

nul doute que le jeu vidéo est animé d'une puissante dynamique créative? Mais tous les jeux ne se réfèrent pas à une culture clairement identifiable, ainsi ces jeux japonais qui se fondent sur des figurines simples, douces et bariolées avec par exemple le jeu Hello Kitty ou le célèbre jeu Pac Man. En fait ces jeux mettent en scène des extrapolations des peluches et autres jouets des enfants en bas âge. Avec l'évolution de la qualité de l'image, l'introduction convaincante de la troisième dimension et d'un réalisme digne de l'imagerie cinéma, les jeux peuvent s'inscrire dans l'événement présent: par exemple un certain nombre de jeux guerriers font clairement référence aux guerres du Golfe. La littérature annexe, comme les médias, évoquent ici et là certains jeux au caractère hyper violent ou raciste. Ici encore se posent des questions: les jeux avec figurines un peu enfantines relèvent-ils en amont de leur aspect innocent d'une stratégie commerciale visant à toucher un public élargi par exemple vers les filles. Quant aux jeux à caractère guerrier, la question peut-être de savoir s'ils répondent à un besoin «naturel» où une violence virtuelle jouerait un rôle cathartique de résorption d'une violence latente propre à chacun. Le jeu vidéo repose pour partie sur le phénomène d'identification du ou des joueurs avec un héros, une gentille figurine ou un individu retors et aguerri. Les jeux de type FPS – *first person shooter* - qui par exemple montrent au premier plan de l'écran l'arme dont dispose le joueur permet à celui-ci de davantage s'immerger, s'identifier au

Ainsi se pose la question de ce qu'est le jeu vidéo en tant qu'artefact et au-delà d'être une activité distractive: un art mineur où rebondissent des formes d'arts considérées comme majeures, le cinéma, la littérature, la peinture par exemple, ou bien un art tout court – et nul doute que le jeu vidéo est animé d'une puissante dynamique créative?



▲ *Boutique vendant des produits liés à l'exposition* Game Story *au Grand Palais*



▲ *Vue intérieure de l'exposition* Game Story

héros et de se projeter dans l'action. Beaucoup de jeux reposent sur un parcours haletant (d'où les cris de joie ou de dépit) à effectuer dans un espace plus ou moins labyrinthique et parsemé d'embûches, qui mène à un niveau suivant et supérieur jusqu'à la possible victoire finale.

> Quant aux jeux à caractère guerrier, la question peut-être de savoir s'ils répondent à un besoin «naturel» où une violence virtuelle jouerait un rôle cathartique de résorption d'une violence latente propre à chacun.

La mondialisation tend évidemment à abolir les spécificités régionales et les référents du jeu vidéo sont comme apatrides, issus du cinéma où Bruce Lee, Star Wars, Batman ou Alien semblent être devenus des phénomènes planétaires.

Derrière ce que l'on voit et ce à quoi l'on joue il y a toute une technologie dont l'évolution est assez bien expliquée par cette exposition. Les jeux vidéo ont d'abord été fort simples, voire un peu naïfs et bidimensionnels avec des figurines très pixelisées donc pas bien nettes dans leurs contours, pas très colorées (à la palette colorée limitée à 2,4 ou 8 couleurs), se déplaçant de façon saccadée de droite à gauche et de bas en haut. Mais cette simplicité, autant que je me souvienne, n'empêchait pas les enfants d'y jouer de tout cœur et avec le plus grand sérieux, seuls ou à plusieurs (sur le même écran) selon la nature des consoles. Pour le joueur, s'impliquer dans un jeu ne requiert point de hautes technologies; les parties de billes, le Monopoly ou la marelle sont autant de jeux qui génèrent autant de plaisir qu'ils engendrent une relation sociale. La cohabitation actuelle des jeux doux aux formes et couleurs élémentaires avec des jeux où les pixels se sont effacés au profit d'une image 3D lisse et hyper réaliste montre que l'attente des joueurs à laquelle répond l'offre n'est pas nécessairement

celle d'un réalisme immersif tel que peut le proposer le cinéma –ou un certain cinéma. Le parcours du jeu vidéo, depuis son apparition située dans le contexte de cette exposition à 1958 avec *Tennis for two*, est tributaire de l'évolution de la miniaturisation électronique propre à l'informatique dont le réel essor se produit au début des années 70 et va en s'accélérant. Ainsi le jeu vidéo pourra passer de manière décisive des bornes d'arcades, dans les espaces collectifs, à l'espace d'habitation où il se pratiquera principalement sur l'écran du téléviseur avant, plus tard, de gagner l'écran de l'ordinateur puis de devenir mobile et autonome ou se pratiquant par exemple sur les téléphones portables. Curieusement l'exposition montre un jeu vidéo qui, passant de l'espace public à l'espace privé, précède l'implantation de l'ordinateur dans l'espace domestique. Le parcours de l'exposition comporte un certain nombre d'accessoires de jeu issus des technologies expérimentales militaires dont le développement a cependant échoué, comme les gants tactiles, les casques et lunettes de vision virtuelle, les détecteurs des mouvements des joueurs – on retrouve cela avec les salles d'entraînement semi virtuel au golf. Globalement le jeu vidéo continue à se pratiquer avec dextérité et avec les doigts.

> La mondialisation tend évidemment à abolir les spécificités régionales et les référents du jeu vidéo sont comme apatrides, issus du cinéma où Bruce Lee, Star Wars, Batman ou Alien semblent être devenus des phénomènes planétaires.

Le jeu vidéo, selon sa destination, se pratique individuellement ou en réseau, à plusieurs joueurs dispersés sur la planète ou à plusieurs face à un même écran. Evidemment la complexité ou la



▲ *Vue intérieure de l'exposition* Game Story

sophistication du jeu et sa capacité à captiver n'est pas la même lorsqu'il s'agit d'un jeu gratuit inclus dans un téléphone mobile, destiné aux *casual gamers,* ou lorsqu'il s'agit d'un jeu sous forme de DVD acheté fort cher ou bien encore lorsqu'il s'agit d'un jeu payant téléchargeable. Mais d'autre part le piratage est également un jeu très pratiqué dans ce monde du jeu vidéo -malgré les précautions prises pour l'éviter.

Un commerce guère innocent, lucratif et impitoyable

Le jeu vidéo est partout et son commerce draine des enjeux financiers énormes. Aussi la concurrence et le marketing sont féroces. Les petites entreprises les plus innovantes sont avalées par les plus puissantes (un jeu financier contemporain bien connu et qui dépasse allègrement le cadre du jeu vidéo) et le marketing opère pleinement afin de susciter un maximum de ventes. Les nouveaux jeux sont annoncés selon une stratégie dont le but est de créer un réel besoin chez l'acheteur potentiel et collectionneur, le plus souvent un enfant ou un adolescent. En cette mi décembre 2011, certains jeux à paraître occupent l'espace publicitaire et concernent par exemple les jeux olympiques de 2012 à Londres. Le joueur devient ainsi, comme chacun de nos contemporains du monde hyper capitaliste, un consommateur dont les motivations et les attentes sont orchestrées par une offre savamment gérée. On comprend mieux à quel point le commerce du jeu peut être lucratif lorsqu'on apprend qu'un jeu pratiqué par un *gamer* ou mieux, par un *hardcore gamer* peut s'épuiser en vingt ou trente heures! Cette exposition Game Story, si elle ne fait que retracer une histoire du jeu vidéo et son évolution, montre assez explicitement et peut-être malgré elle cet environnement dans lequel chaque jeu se développe, notamment avec ses produits dérivés que sont les figurines des héros et divers objets, signes à arborer d'une appartenance au groupe de pratiquants occasionnels ou à celui des *hardcore gamers*. L'iconographie d'accompagnement des jeux présentés dans l'exposition reste cependant majoritairement celle des films auxquels ceux-ci sont liés et en ce sens cela confirme l'existence d'une puissante industrie de l'image mobile où règnent, étroitement dépendants, le cinéma grand public et le jeu vidéo.

Le jeu développe une sociabilité à base de rivalités, il est peu ou prou un apprentissage où à la dextérité, à la rapidité de décision et d'action se mêlent nécessairement des capacités d'anticipation et d'analyse de situations souvent complexes.

La réalité, quelle réalité?

Sans doute cette question est-elle absurde, quel que soit l'angle sous lequel on l'aborde. Le jeu vidéo est avant tout une interface entre l'individu et lui-même ou ses semblables. Le joueur a l'opportunité de conduire des expériences extraordinaires appréhendées à travers des analogies et des métaphores. Dès lors, la question de la réalité de ce qui n'est que pixels, de ce qui est représenté, de ce qui n'est qu'image animée ne se pose plus, le joueur joue. Le jeu développe une sociabilité à base de rivalités, il est peu ou prou un apprentissage où à la dextérité, à la rapidité de décision et d'action se mêlent nécessairement des capacités d'anticipation et d'analyse de

situations souvent complexes. Les moments de sa pratique en ses espaces virtuels sont des échappées hors les contraintes du quotidien. Autre réalité du jeu ou de certains jeux est celle de leur enseignement dans certaines universités; Starcraft par exemple est un jeu en temps réel (STR) au cours duquel les joueurs construisent des unités grâce à des ressources récoltées et doivent développer des stratégies en relation avec celles leurs adversaires. Ainsi ce jeu comporte une initiation à la gestion de la micro-économie. Il est assez évident que le monde virtuel et le monde réel tendent à se fondre et que le jeu vidéo présenté dans cette exposition dépasse largement ce qu'elle cadre. L'IPhone lui-même, s'il accueille des jeux vidéo est, en tant que média, une sorte un jeu de société, un objet transitionnel, un cordon ombilical, un comptoir d'échanges en temps réel.

Au-delà du jeu au premier degré, des questions et une littérature

Pour le *gamer*, le jeu est une activité le plus souvent interstitielle et distractive qui se place dans les moments hors travail –scolaire ou autre. Ce qu'impliquent les jeux dans leurs significations sociale, symbolique et même philosophique devient évident dès lors qu'on fait halte dans la boutique de l'exposition. Outre les produits dérivés liés à tels ou tels jeux, issus du cinéma, de la littérature, d'événements réels très médiatisés, de la BD et de revues spécialisées, un certain nombre d'ouvrages confirment qu'il y a bien un au-delà du phénomène. Ainsi et parmi d'autres, peut-on citer quelques titres: *Philosophie du jeu vidéo, Qui a peur des jeux vidéo?, Le monde sans fin des jeux vidéo, La mort dans les jeux vidéo, Des pixels à Hollywood, Les métiers des jeux vidéo et de l'animation*. Il est évident que le jeu vidéo tel qu'il s'est répandu en tant que média suscite curiosité et intérêt de la part d'un certain nombre d'analystes et penseurs à l'égard de ces pratiques dites ludiques tellement présentes dans le quotidien contemporain. Ainsi peut-on dire qu'elles ne sont évidemment pas que ludiques. ■



▲ *Vue intérieure de l'exposition* Game Story

Abolfazl Beyhaghi: un grand historien, un vrai écrivain

Sepehr Yahyavi

Introduction

Parmi les prosateurs persans du Moyen-Age, le nom et l'œuvre d'Abolfazl Beyhaghi brillent comme une étoile lointaine. S'il est une figure lointaine dans le temps, il apparaît proche de nous de par sa conception de l'histoire - tantôt du fait de son attitude envers son époque, tantôt à cause de sa façon de traiter certaines personnalités qui lui furent contemporaines. Pour souligner l'importance et la portée de l'œuvre de Beyhaghi dans le maigre héritage (en comparaison avec la poésie) de la prose persane, il faudrait retenir qu'il a joué le rôle d'un grand intermédiaire entre la prose simple des premiers siècles de la période postislamique (style *khorâssâni* dans la prose comme dans la poésie, comme dans le *Târikh-e Bal'ami* (L'Histoire de Bal'ami) et la prose compliquée et sophistiquée, voire dithyrambique, des siècles suivants (style *irâqi* et *hendi*, surtout dans la poésie). *Târikh-e Beyhaghi* (L'Histoire de Beyhaghi) Cette œuvre est également appelée *Jame'h-ol-Tavârikh* (L'Histoire globale), et est désignée par d'autres noms, notamment par les sous-titres de ses chapitres: *L'Histoire de Nâsseri* ou encore *L'Histoire de Yamini* et l'*Histoire de Mas'oudi*, etc. Mais le titre le plus célèbre *L'Histoire de Beyhaghi* se place sans doute dans l'âge d'or, mais aussi dans une période de transition, de l'écriture prosaïque iranienne pouvant être considérée comme étant le sommet de la prose persane.

Sans rien exagérer des beautés stylistiques et méthodes historiographiques utilisées, il faut néanmoins noter que Beyhaghi n'était pas seulement un auteur et un secrétaire de la cour ghaznavide, mais aussi un grand historien, un sociologue et un psychologue, ainsi qu'un véritable écrivain et homme de lettres. Il a vécu de 996 à 1077(?), et a probablement écrit la partie de son œuvre monumentale qui nous est parvenue de 1058 à 1059 Toutes les dates seront données ci-après, selon l'ère chrétienne, sauf dans les cas mentionnés. De nos jours, les chercheurs reconnaissent que son œuvre était au moins six fois plus volumineuse que ce qui nous en est parvenu. Le texte qui nous est resté commence au milieu du chapitre 5 et continue jusqu'au chapitre 10, tandis que l'œuvre originale comprenait 30 chapitres. Les parties antérieures et postérieures du texte ont été délibérément détruites ou se sont perdues dans la mémoire du temps, les spécialistes n'ayant presque plus d'espoir de les retrouver.

La partie qui nous est parvenue concerne majoritairement l'histoire de Massoud 1er, le fils et successeur de Mahmoud Ghaznavide. Les Ghaznavides furent une dynastie turque fondée par Alpteguine ou Alabtaguine en 962, ayant pour capitale Ghazni (ville se trouvant actuellement en Afghanistan oriental et qui a donné son nom à la dynastie), et dont le règne s'est étendu du Xe au XIIIe siècle. L'apogée de cette grande dynastie a eu lieu pendant le règne de Mahmoud le Ghaznavide, pendant lequel cette dynastie s'est libérée de la domination tutélaire des Samanides (en 999), et a annexé à ces territoires les régions du nord-ouest de l'Inde, le Khorâssân et l'Irak.

Repères biographiques à propos de la vie de Beyhaghi

Abolfazl Beyhaghi est né dans le village de Hâressâbâd de la commune de Beyhagh, située dans le district de Sabzevâr (actuellement dans la province iranienne du Khorâssân Central). Nous disposons de peu d'informations sur sa vie, mais nous savons qu'il a fait ses études dans la grande ville de Neyshâbour (près de Sabzevâr, au nord-est de l'Iran). Il a ensuite immigré à Ghazni. C'est à la fin de la période du règne de Mahmoud que notre historien fut recruté au sein de la cour, au Ministère des Correspondances, à titre de secrétaire (scribe) du ministre de l'époque, maître Bou Nasr Moshkân, que notre auteur évoque toujours avec respect et révérence. Beyhaghi remplaça son maître pendant le règne d'Abdolrashid le Ghaznavide, avant d'être destitué de son poste ministériel, pour cause de médisances et de jalousies, et d'être incarcéré un temps dans une forteresse. Il se retira ensuite chez lui pour entamer l'écriture de son œuvre magistrale qu'il avait l'intention de rédiger, selon ses propres dires, depuis sa jeunesse même.

Beyhaghi a rédigé son *Histoire* durant environ 22 ans, entre l'âge de 55 et de 77 ans, et l'a terminée presque 8 ans avant sa mort.

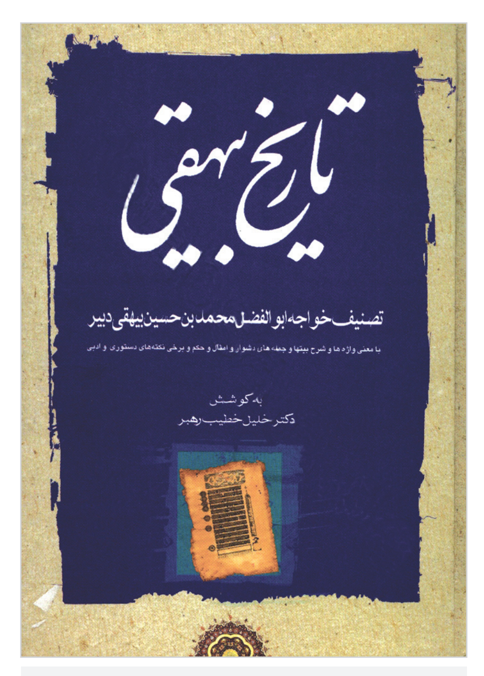
L'Histoire de Mas'oudi

Mahmoud avait désigné son fils aîné Mohammad comme son successeur. Cependant, Massoud, qui avait été nommé gouverneur de Rey après la mort de son père et l'avènement de son frère, retourna dans le Khorâssân pour prendre le pouvoir de son frère Mohammad.

En réalité, Mahmoud avait envoyé Massoud en exil et l'avait emprisonné pendant une courte période, avant de le mettre sous sa supervision indirecte. Massoud était un homme compétent, doué de grandes capacités d'organisation et adroit au combat. Après la mort de Mahmoud, Mohammad fut intronisé en profitant de l'absence de son frère, qui était à Rey, pour calmer les oppositions et les protestations.

> *Târikh-e Beyhaghi* (L'Histoire de Beyhaghi) se place sans doute dans l'âge d'or, mais aussi dans une période de transition, de l'écriture prosaïque iranienne pouvant être considérée comme étant le sommet de la prose persane.

C'est avec un mélange d'étonnement et de colère que Massoud apprit l'intronisation de Mohammad après la mort du père. Il décida de rentrer à Balkh (actuellement situé au nord de l'Afghanistan) en passant par



▲ *Couverture de* Târikh-e Beyhaghi, *écrit par Abolfazl Beyhaghi*

de la Transoxiane (au-delà de l'Amou-Daria, l'Ouzbékistan actuel), jusqu'aux frontières de la Mésopotamie, à l'ouest, de l'Inde, à l'est, et jusqu'aux rivages du Golfe persique. Sa superficie était comparable à celle du califat musulman. La prospérité de la dynastie ghaznavide ne se limitait pas à ses pouvoirs matériels, mais aussi aux grands hommes de lettres et de science qui sont apparus à cette époque. Parmi ces grandes personnalités, nous pouvons citer Ferdowsi, grand poète épique persan parfois qualifié de "Homère de l'Iran", ou encore Al-Birouni, grand savant iranien qui maîtrisait au moins cinq langues (dont, outre le persan, l'arabe et l'ancien persan, le sanskrit et le syriaque) à une époque où être polyglotte n'avait pas le sens et l'importance qu'il a acquis de nos jours. Ce dernier peut être considéré comme l'un des premiers culturalistes et anthropologues.

Stylistique de l'œuvre

D'un point de vue stylistique, les qualités de l'œuvre sont très nombreuses et diverses. Concernant l'arabisme, cette caractéristique n'est pas exagérée et garde toute sa mesure et son harmonie dans l'ouvrage de Beyhaghi, qui était pourtant un grand arabisant. La fréquence des mots et des tournures arabes n'est pas moins importante que l'arabisme des périodes précédentes, mais pas plus importante non plus que celle des siècles suivants. Il ne faut pas perdre de vue que l'œuvre fut rédigée à une étape particulière de l'histoire de l'Iran où les premières dynasties musulmanes turques étendaient leur puissance, où les familles royales iraniennes perdaient leur statut et se dispersaient, ainsi qu'à une époque où les mots et expressions arabes entraient en grand nombre dans la langue persane.

Nous savons que Beyhaghi a vécu peu après l'époque de Hakim Abolghâssem Ferdowsi qui avait terminé l'écriture de son *Shâhnâmeh* (Livre des Rois), et a été considéré comme le "sauveur" et protecteur incontestable de la langue persane ainsi que des mythes et rites iraniens. Le service rendu par Beyhaghi à la prose persane n'est cependant pas moins important et vital que celui rendu par Ferdowsi et son *Shâhnâmeh* à la langue et poésie iraniennes. Gholâmhossein Youssefi a, dans son article intitulé «L'art d'écriture de Beyhaghi», trouvé et énuméré des points de ressemblance entre ces deux grands hommes de lettres, surtout en ce qui concerne la place prééminente de la raison et du rationalisme dans leurs visions du monde.



▲ *Mahmoud Ghaznavi*

> Le service rendu par Beyhaghi à la prose persane n'est pas moins important et vital que celui rendu par Ferdowsi et son *Shâhnâmeh* à la langue et poésie iraniennes.

Selon Youssefi, Ferdowsi était moins religieux et fataliste que Beyhaghi, et ce dernier avait des idées plus traditionnelles et déterministes, mais les deux avaient en commun ce souci de rendre à la raison le rôle qu'elle devait jouer et dont elle devrait jouir dans la vie personnelle et sociale de l'humanité. Enfin, il est vrai que la rationalité de ces deux personnalités est l'une des raisons de la dimension universelle de leurs œuvres.

Revenons aux caractéristiques du style de Beyhaghi. Ses phrases sont souvent longues, mais claires. Son style est très rythmique et dynamique, changeant de ton selon les besoins du contexte, suivant la situation et les *personnages* qu'il est en train d'écrire. Il fabrique des mots et des expressions, parfois avoisinant la poésie (ton lyrique ou épique), parfois se rapprochant de la prose et de la narration historique.

Tout au long de son livre, Beyhaghi a cité un certain nombre de récits pour orner son Histoire, mais également en vue de comparer les gens et les temps et établir un pont entre le présent et le passé, ainsi que pour introduire une certaine variété dans son ouvrage et de le rendre plus vraisemblable. Bien souvent, ces histoires secondaires sont très impressionnantes, voire stupéfiantes, comme celle d'*Afshin et Boudelaf*.

Narratologie

Concernant les techniques de narration utilisées par Abolfazl Beyhaghi dans son œuvre historico-littéraire, nous pouvons dire qu'il n'y fait ni de la littérature pure, des *belles-lettres*, ni de l'historiographie simple et sèche. Il est un très grand et habile narrateur au point que, après environ un millénaire, rien ne s'est perdu de la fraîcheur ni de la vivacité de son texte, et ce à tel point que bien souvent, il est difficile au lecteur de refermer cet ouvrage. Il narre le plus souvent ses propres vus et vécus, ses propres témoignages, et dans d'autres cas, lorsqu'il est absent de la scène ou pour les récits qui lui sont antérieurs, il narre de la bouche du narrateur original, toujours fiable, et dont les références et caractéristiques sont indiquées avec précision.

Beyhaghi a eu le génie de combiner l'originalité et l'authenticité à la beauté et à la continuité. Quand il décrit un paysage ou un lieu fermé et lorsqu'il cite des dialogues et des conversations, il ne cesse de peser ses mots et s'efforce de choisir le ton approprié. Il agit en véritable maître narrateur, pleinement conscient et capable de suivre la ligne de ses pensées et de créer l'espace qui convient le mieux aux actes et aux faits, aux évènements et aux débats.

Sources et recherches

Comme nous venons de le mentionner, l'un des points forts de l'œuvre magistrale de Beyhaghi est qu'elle est rédigée à partir de notes et de documents authentiques collectés et préparés par lui-même au fur et à mesure des années, depuis le début de sa carrière à la cour. L'auteur a juré du caractère véridique de ses paroles et récits, et cela a été confirmé par maints spécialistes et chercheurs. L'œuvre reste une source majeure non seulement pour l'étude historique des Ghaznavides, mais également pour la géographie historique de la période concernée.

Il existe cependant un grand regret pour l'historien: la majorité de ses rapports et notes ainsi que des lettres et documents qu'il avait recopiés ont été perdus ou anéantis. Cela n'amenuise cependant en rien l'intérêt de l'ouvrage, qui constitue un témoignage historique et littéraire unique de son époque. ■



Boroudjen, la petite Grèce de l'Iran

Khadidjeh Nâderi Beni

▲ *Etang de Tchoghâkhor - Photo: Alirezâ Gohari*

Située au sein de la province de Tchahâr Mahâl o Bakhtiâri, Boroudjen s'étale sur une superficie de 2 256 hectares. Cette région comporte trois parties dont Gandomân, Boldâdji, et la partie centrale. Du point de vue géographique, la ville de Boroudjen se trouve à l'intersection de plusieurs provinces, dont Kohkiluye va Boyer Ahmad, Fârs, Ispahan et le Khouzestân. Au centre de plusieurs cultures locales, la ville est considérée comme étant le carrefour économique et historique de Tchahâr Mahâl o Bakhtiâri. On peut ainsi trouver partout dans cette ville des caravansérails abandonnés datant de près de 500 ans, et ayant été fréquentés par un grand nombre de voyageurs.

Concernant l'origine du nom de Boroudjen, il y existe plusieurs opinions à ce sujet dont voici les plus importantes:

- Selon une première théorie, le nom actuel de cette ville serait dérivé de son ancien nom "Ourdjen" qui signifie "la région froide", et qui est composé de deux éléments: *our* et *djen*. *Our* était en usage il y a 2 500 ans avant J.-C. et signifie "le territoire, la cité", tandis que le mot *dje*n vient de l'adjectif archaïque *djeh* qui signifie "froid".

- Selon une seconde théorie, Boroudjen serait une dérivation du mot "ourdjen" qui est composé de deux parties: *O* et *djen*, le "r" étant pour l'euphonie. O (*âb*) signifie "eau" et les mots *djen*, *jen* et *zen* viennent du verbe *zistan* qui signifie "vivre".

- Selon une troisième théorie, Boroudjen serait une dérivation du mot Boroudjân, qui est composé de deux parties: *boroudj*, pluriel de *bordj* signifiant la forteresse; et le suffixe *ân* qui désigne le lieu. Ce nom serait lié au fait que les habitants de cette région édifiaient d'importantes forteresses pour se protéger de leurs ennemis.

Le peuple de Boroudjen est d'origine aryenne: au VIème siècle de l'Hégire, un grand nombre de nomades arriva au pied des montagnes Zâgros et s'y installa; comme dans toute la région bakhtiârie, ils demeurèrent pendant des siècles préservés de toute invasion et influence étrangère[1]. Le peuple de Boroudjen est connu pour sa hardiesse et son courage. Durant le règne de Fath 'Ali Shâh Qâdjâr, le poète local Farrokhi Boroudjeni composa un pamphlet contre le roi, suite à quoi il fut pourchassé par les agents du gouvernement jusqu'à la fin de sa vie. Les habitants de Boroudjen ont joué également un rôle indéniable dans la victoire de la Révolution islamique, puis dans la défense sacrée (*defâ'-e moqaddas*) durant la guerre de l'Irak contre l'Iran.

La plus grande partie des attraits touristiques de Boroudjen se concentre dans le district de Boldâdji réputé pour ses patisseries appelées gaz. Boldâdji est un village historique et touristique situé à 25 kilomètres au sud-ouest de Boroudjen.

Boroudjen jouit d'une nature verdoyante et attire ainsi chaque année de nombreux touristes iraniens et étrangers. Parmi les lieux de promenade de Boroudjen, nous pouvons citer les étangs de Tchoghâkhor, Gandomân, Souleghân et Châlou, tous situés à Boldâdji, Siâh Sard. Dans les environs se trouvent également de nombreux Emâmzâdeh[2] comme Hamzeh 'Ali, toujours à Boldâdji. Comme nous l'avons déjà signalé, Boroudjen fait partie des villes historiques d'Iran, et on peut y trouver de nombreux édifices anciens tels que des mosquées et des églises, des caravansérails, des maisons et quartiers anciens, des bazars, etc. Autrefois, le peuple de cette région exerçait des professions qui n'existent plus de nos jours, pour la plupart des métiers manuels, comme par exemple le *pineh douzi* (la cordonnerie), le *djol douzi* (le fait de coudre des couvertures pour chevaux), le *rangrazi* (un type particulier de teinturerie), le *sâboun sâzi* (la fabrication de savon), le *mesgari* (la chaudronnerie), etc.



▲ Gaz *de Boldâdji*

La plus grande partie des attraits touristiques de Boroudjen se concentre dans le district de Boldâdji réputé pour ses patisseries appelées *gaz*. Boldâdji est un village historique et touristique situé à 25 kilomètres au sud-ouest de Boroudjen. L'existence de nombreux étangs et sources d'eaux naturelles aux environs de Boldâdji, ainsi que de nombreux étangs que nous venons de nommer, confèrent un atour touristique remarquable à la ville.

Au cours de l'histoire, un nombre important de tribus turques a émigré au sein de cette région afin d'exploiter les abondantes sources d'eaux et les riches pâturages. Concernant l'origine du nom de cette zone, on raconte que les bergers de cette région testaient leur force en soulevant des pierres géantes. Ces pierres, qui abondent toujours dans les monts de



▲ *Emâmzâdeh Hamzeh 'Ali, Boldâdji*

cette région, s'appelaient "boldâchi" qui veut dire "poids à soulever". Au cours des siècles, cette expression fut transformée en "boldâdji". Le sanctuaire de Hamzeh 'Ali se trouve au pied des monts de Kelâr et Sabz Kouh qui, outre son intérêt religieux, jouit d'une nature verdoyante.

La production industrielle des pâtisseries nommées "*gaz*", les fameux "gaz de Boldâdji", a conféré une notoriété nationale à Boldâdji. Le mot gaz a plusieurs significations dont le plus connu est le nom donné à l'arbrisseau de *gaz-e angabin* (le tamaris) qui pousse à Ispahan et à Boldâdji tout particulièrement. On extrait l'essence du tamaris appelée *angabin* qui est utilisée pour faire le *gaz*. Auparavant, l'industrie de la production de *gaz* se limitait à Ispahan mais actuellement, elle est davantage basée à Boldâdji.

L'étang de Tchoghâkhor s'étale sur une superficie de 2 300 hectares et se trouve au pied des monts de Barâftâb et Kelâr près de Boldâdji. Il est bordé par une vaste prairie très verdoyante. Cette région attire également chaque année des oiseaux migrateurs de toutes espèces. ■

1. Les Bakhtiâris comptent parmi les peuples iraniens qui se sont le moins mélangés aux étrangers non seulement d'un point de vue racial, mais également linguistique (leur langue étant le *lori*), culturel et littéraire. Au cours des différentes périodes historiques, ils menèrent une vie rude et retirée au cœur des montagnes Zâgros (à l'ouest de l'Iran): les monts élevés, les vallées profondes et étroites, les forêts denses et impénétrables, les cascades et fleuves rebelles, et de façon générale l'enclavement et la difficulté à accéder à leur lieu d'habitation ont ainsi contribué à les préserver en partie des guerres et des attaques que leurs compatriotes ont subies dans les autres régions du pays, comme par exemple celles d'Alexandre, des Arabes ou des Mongols. (Voir "Les Bakhtiâris: héritage culturel des montagnes du Zâgros", Kh. Nâderi Beni, in *La Revue de Téhéran*, N° 54, mai 2010).

2. Emâmzâdeh: petit sanctuaire élevé sur la sépulture d'un descendant d'Imâm (ce que signifie littéralement "*emâmzâdeh*").

Sources:

-Fayyâzi, Morteză, *Az bâm-e Irân, Boroudjen* (Du toit de l'Iran, Boroudjen), Sâzmân-e tablighât-e eslâmi, Shahrekord, 1386 (2007).

C'est mon rêve, je l'invente

Leyla Ghafouri Gharavi

Lors du jour, lors de la nuit,
Lors des moments les plus tristes de ma vie,
proche de moi;
Il me regarde, il me guette.

Il est gris, il est morne.
Il est triste, son chagrin est sans bornes.
Il me regarde, il pleure.
Je le sens, je le veux.
Je le cherche de tout mon cœur.
Il le sait, il le sent.
Je sais qu'il me sent!

Il est l'ombre, il est l'envie,
Il est le désir de toute ma vie.
Je veux qu'il soit là,
J'ai besoin de lui: je le chante.
Je suis triste: je l'invente.
Je le peins dans mon âme,
Le tableau est triste au couleur de mon drame.
Je pleure, il pleure sans se soucier du parfum coloré des fleurs.

Lors du jour, lors de la nuit,
Lors des moments les plus gais de ma vie,
Il est là, tout proche de moi,
Il me regarde, il me guette.
Il est rose, il est beau,
Il me regarde, il rit.
Je le sens, je lui souris.
Je suis hors de moi, je dépasse les lois.
Il détruit les barrières à l'intérieur de soi.
Je m'envole,
Il s'envole.
Je l'emmène dans les cieux,
Il me suit sans se soucier du châtiment des dieux.

J'ai besoin de lui: je le chante.
Je le compose, je l'invente.
Je l'efface, je le retrace.

Il est l'ombre, il est l'envie,
Il est le désir de toute ma vie.
Il est grand, il est nain,
Il est vide, il est plein.
Il est blanc, il est coloré,
Il est pâle, il est doré.
Il est le feu, il est l'eau,
Il est vrai, il est faux.

Il est là: je l'invente.
C'est mon rêve: je le chante. ■

Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.

En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.

Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.

Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.

La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.

Toute citation reste autorisée avec notation des références.

ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.

در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.

مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.

چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.

« رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.

نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

- یک ساله ۳۰۰/۰۰۰ ریال
- شش ماهه ۱۵۰/۰۰۰ ریال
- 1 an 30 000 tomans
- 6 mois 15 000 tomans

Nom de la société (*Facultatif*) موسسه

Nom نام خانوادگی

Prénom نام

Adresse آدرس

Boîte postale صندوق پستی

Code postal کدپستی

E-mail پست الکترونیکی

Téléphone تلفن

اشتراک از ایران برای خارج کشور

- شش ماهه ۵۰۰/۰۰۰ ریال
- یک ساله ۱/۰۰۰/۰۰۰ ریال

S'abonner d'Iran pour l'étranger

- 1 an 100 000 tomans
- 6 mois 50 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

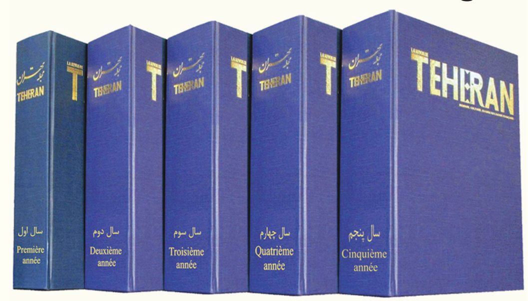
Banque Tejarat
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری ۲۵۱۰۰۵۰۶۰ نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه ***La Revue de Téhéran*** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

L'édition reliée des soixante premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en cinq volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.



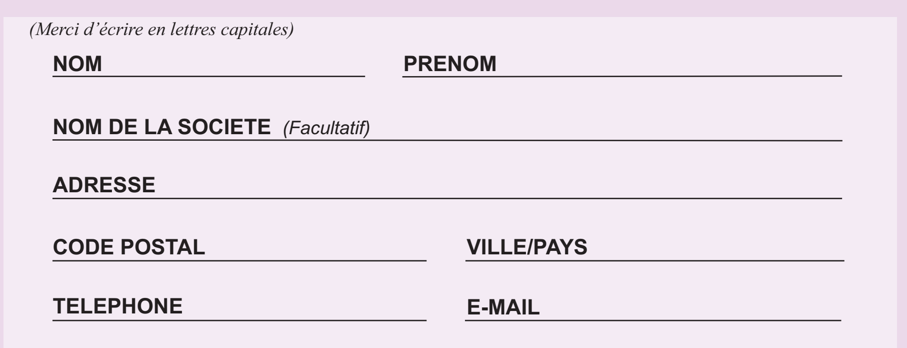
دوره‌های سال اول، دوم، سوم، چهارم و پنجم مجلهٔ تهران شامل
شصت شماره در پنج مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.



(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **80 Euros**

☐ **6 mois** **40 Euros**

Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
N°: **00051827195**
Banque:**30003**
Guichet: **01475**
CLE RIB: **43**
Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
Identification Internationale (IBAN)
IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**

Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**

Règlement possible en France et dans tous les pays du monde

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:

Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُووِاگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی

تحریریه
جمیله ضیاء
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

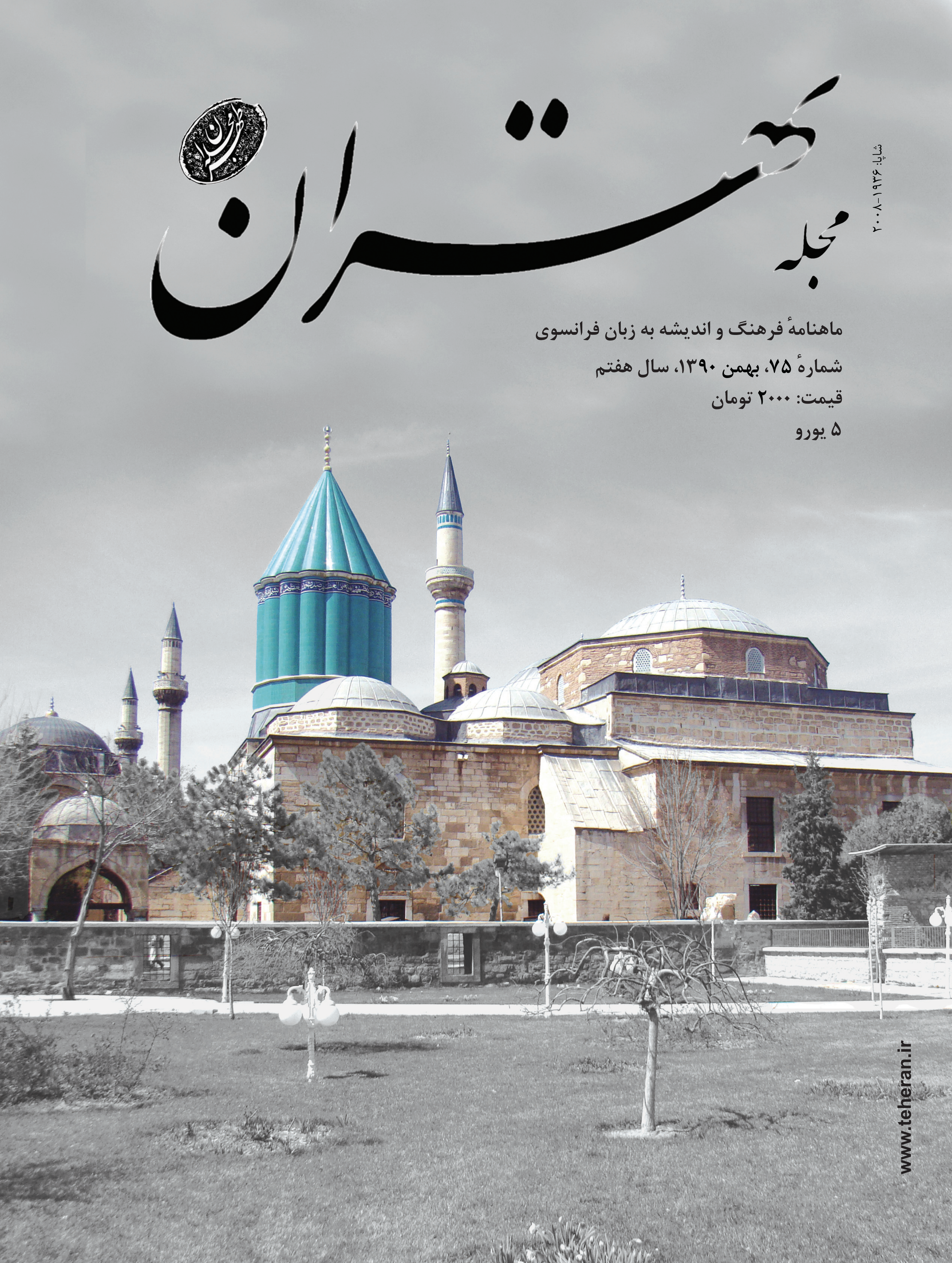
تصحیح
بئاتریس ترهارد

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**

تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
Vue d’ensemble du Mausolée et du musée de Jalâl ed-Din Rûmi à Konya



مجله تهران
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۷۵، بهمن ۱۳۹۰، سال هفتم
قیمت: ۲۰۰۰ تومان
۵ یورو
www.teheran.ir